

# 中国曲艺志 湖南卷

(未定稿)

志 略 表 演

《中国曲艺志·湖南卷》编辑委员会

一九八九年七月



## 四 表 演

### 一、概述

湖南曲艺的形式多样，曲种丰富。但就其表演风格和特色而言，大体上可以分为三大类别。第一类别是唱类曲种；第二类别是带技艺性与载歌载舞类曲种；第三类别是说类曲种。以上三大类别的曲种，由于表现形式不一，所受地理环境、语言习惯的影响不同，沿流沿革的各异，因而形成了各自不同的艺术特色；甚至每一类别曲种的不同形式之间，也有不同程度的差别，显示出异常复杂的现象。

#### （一）唱类曲种

在此类曲种之中，以湖南丝弦、湖南小调、湖南弹词、湖南渔鼓四种形式流布面广，影响颇大，向有湖南唱类“四大曲种”之美称，并且，在湖南曲艺的各类曲种中，亦具有一定的代表性。

曲艺植根民间，一般以表现和反映劳动群众的世俗生活和理想愿望为其主要内容。这方面，当然唱类曲种也不例外。因此，演唱者或说书人，既可以从现实生活中，也可从历史故事中取材。这样，就需表现不同时代、不同人物的生活内容与精神风貌。

为了表现不同层面的生活和不同的人物，唱类曲种要采用了跟戏剧的“现身说法”的不同表现方式：“现”声“说法”。这便是注重声音造型的方式。其间，有演唱者或说书人的声音以及演唱故事中一些不同人物的声音模拟。通过此类声音造型，来叙述故事。

刻划人物，以完美的听觉形象，引起观众的共鸣，达到感染人、教育人的目的。而在唱类曲种之中，其声音造型，则主要侧重于唱功艺术的表现力上，它运用具有湖南丝弦、湖南小调、湖南弹词、湖南渔鼓不同演唱特点的发声、吐字、呼吸、润腔和韵味等一系列的声乐技巧及按字行腔、字正腔圆的民族民间演唱方法，达到声情并茂的艺术效果。

唱类曲种为了解决不同人物的声音模拟，根据演唱的故事内容及表现人物的需要，还在某种程度上借鉴了戏曲的角色行当体制。一般而言，以借鉴湖南民间小戏中的小生、小旦、小丑所谓的“三小”角色行当居多，以后随着演唱题材的扩展，亦加入了生脚、净脚、正旦等行当。

#### (四) 湖南丝弦

借鉴戏曲角色行当体制，是湖南丝弦，尤其是湖南丝弦传统曲目表演形式的一大特色。这里，主要有两种情况。

一是由演唱者数人分饰故事中的不同人物，并兼操一样乐器，围方桌坐唱或坐成半弧形面向观众演唱。如《宝玉哭灵》、《黛玉葬花》、《双下山》、《秋江》、《拷红》、《描容上京》、《醉打山门》等曲目均是如此。演唱时视具体曲目的人物多少而定，有的曲目分饰生、旦两脚有的曲目分饰丑、旦两脚，有的曲目生、旦、净、丑兼而有之。演唱者分饰不同人物，主要是在不同的声音造型上区分人物，加强唱功艺术（包括道白）的表现力，演唱中间，无

形体动作，只辅以面部表情及少量手势。象演唱贾宝玉时，就借鉴戏曲小生行当，用小生行当的行腔道白的方法演唱，以刻画人物形象和内在感情；演唱赵五娘和林黛玉两个人物是运用戏曲行当中正旦的方法演唱；演唱《秋江》中的老艄翁和《描容上京》中的张广才是用老生腔；演唱《双下山》中的小和尚就结合丑角的方法演唱；《醉打山门》中的花和尚鲁智深，则用净角唱法。演唱虽有角色行当之分，但仍用本曲种曲调及当地方言道白。建国前，丝弦传统曲目多为男演员演唱，在运用嗓音方面也有一定之规，生角用本嗓，旦角用假嗓，小生真，假嗓相结合，丑角视人物而定是灵活运用，净脚在本嗓的基础之上喉头放开，运用头腔共鸣，声音宏亮浑厚，伴有虎音和霸音，好的净脚声音造型，有掷地作金石之声。

二是由演唱者一人兼饰故事中的不同人物，这种“一人多角”，区分角色行当的演唱形式，在桃源丝弦艺人李玉成演唱的一些带喜剧风格的传统曲目中，体现得尤为突出。如他演唱的《王婆骂鸡》、《刘铁咀算命》、《皮骨顶灯》等曲目中，他一人时而装男，时而扮女，时而生脚，时而丑角，时而旦角，进进出出，运用不同的嗓音区分人物，刻画人物，维纱维俏。有时甚至还可结合故事情节的开展，插科打诨，添加<sup>笑</sup>资料。如他演唱《刘铁咀算命》时，演出前在坐位旁边放一碗茶，唱到中间，他唱累了需要喝茶时，便端起茶碗喝上几口；此时恰好是唱段中的女主人请算命先生喝茶的当口：“先生请喝茶！”“好说好说，喝茶喝茶！”这种插科打诨的表演，

与情节进展吻合，严丝合缝，恰到好处。

湖南丝弦是诉诸听觉的艺术，其词藻典雅，句式规整，结构严谨，唱腔优美动听，旋律性强，具有叙事、状物、抒情、写景等多方面的功能，尤以刻画人物的细腻感情见长，因此，其注意声音造型，作为唱类曲种，尤其注重唱功艺术的表现力，讲究以声带情，声情并茂，从而将常德丝弦典雅含蓄，极富世俗人情的表演风格表达出来。

## (2) 湖南小调

湖南小调又称小调子、小曲子。曲调短小精悍，可用单曲体演唱，也可用曲牌联缀体的形式演唱，以表叙为主，客观的反映某一事物或人民群众在劳动、生活、爱情方面的短小故事，有简单的人物和情节。如地方小调〔洗菜心〕中唱道：

奴在绣房中绣花线，

忽听得我的妈妈娘叫奴一声，

她叫妹子洗菜心，（梭那子唧当唧当索）

她叫妹子去洗菜心。

小妹子下河下河洗菜心（哪）

失落一只戒箍子一钱八九分，

跌得奴家的好毒全（哪索那子唧当唧当索），

跌得奴家好伤心（哪）

那一位年少的哥哥捡了奴的戒箍子（啊）

许他的烧酒，大半个，还有瓜子落花生（哪）

（索那子哪当哪当索）

小妹子与他结为婚。

类似这样的小调较多，演唱方法与丝弦不同，没有角色行当之分，但有两种不同的风格，一种是丝弦小调，如〔玉娥郎〕、〔银纽丝〕、〔满江红〕等，以抒情缠绵为其主要演唱特色，另一种是地方小调，如〔讨学钱〕〔五更留郎〕等，粗犷、开朗，地方特色鲜明，结合方言土语演唱，乡情、乡音、乡土味浓厚，其中尤以衬字衬腔最著特色，如“满里哥哥呃，满里妹妹呃呃呃呃呃，呃呀荷衣哟来荷衣哟嘿”等等，二人对唱时一问一答，互相呼应，互相逗趣，显得亲热和谐，表现出一种乐观愉快的情绪和情感。建国前以清唱为主，自拉自唱，或坐唱或走唱，解放后发展了一些新的表演形式，以碟子、酒盏为道具，边唱边做动作，在舞台上演出，可编排一些优美的画面（利用道具）和舞蹈身段配合表演，根据内容需要，可用男女声对唱，二女对唱或多人群唱等几种表演形式。

### （3）湖南弹词、湖南渔鼓

湖南弹词、湖南渔鼓二曲种以“一人多角”的表演形式为主，传统曲目的唱本分铁本和桥本二种，铁本是历史留下来比较固定的唱本，桥本又称桥路，演唱时只需按桥路（书套）走，内容可增可减，可即兴表演，唱词通俗易懂，曲调语言性强，似说似唱，节奏明朗，适合演唱场面大、人物多、情节复杂曲折的中长篇大书，由

于反映的内容广泛。容量大。光靠唱不足以表现，必须用道白来弥补，因此弹词、渔鼓除唱腔为其表现手段外，道白占着重要的位置，约占三分之一。与唱腔共同担负着叙说故事，说表人物的重要使命，和唱腔交替使用，相辅相成，唱腔与道白有角色行当之分，特别是传统曲目更为突出，道白有韵白和散白，有几种不同的表现方法，韵白用吟诵式的哼腔，哼出味儿出来。如长沙弹调《宝玉哭灵》中的韵白：

例 1、这正是：

曲径绕迴廊，

疏篱透晚香，

云霞横碧落，

(这)秋色(哎)断人肠(哪)！

中间加了(这)、(哎)、(哪)等衬字，宝玉触景生情，加衬字更增加悲痛的情绪。还有一种数板式道白接唱，如衡南渔鼓《十字坡》中的道白，孙二娘用武旦的腔调，显得泼辣、干脆：

例 2

老娘开店十字坡，

端条板凳门前坐，

有人问我(接唱)

$\underline{2\ 2}$     $\underline{4\ 5}$     $\underline{3}$    |    $\underline{2\ 1}$  (  $\underline{5\ 3}$  ) |  $\underline{5\ 7}$     $\underline{5\ 3}$  |  $\underline{5\ 6\ 5}$    | |  
 名和   姓   呢                      母夜叉   孙二   娘

$\underline{2\ 2}$     $\underline{7\ 6\ 5}$  |  $\underline{1\cdot\ 6}$     $\underline{6\ 1\ 5}$  \ 0 |  
 就是                      我。

例 3：人物转换的对白：(散白)



长沙弹词《东郭救狼》中东郭与白狼对白，由一个演员表演，东郭用生角腔，白狼用阴阳嗓真假结合。

“白狼呀，方才是我提心吊胆，救你一命，现在你反而要来吃我，难道你一点良心也没有吗？”“呸！少说废话，我不懂你们人的那一套，我只晓得人肉好吃！”“你这样吃我，我是不甘心的啊！”“我，要怎样吃你，你才甘心呢？”“常言道得好，凡事要问三老”“何谓三老？”“就是见了老者便问，问了三个，如果他们都说你应该吃我，然后你再吃我也不迟”，“啊……可以……可以，只有一说，我叫你问谁，你就问谁”“好啊！”

说白时，变脸变声，要分清两个不同的人物。

#### 例4

上场先念诗，然后自报家门，自我介绍。

祁东渔鼓《李逵杀四虎》中的插白：

诗引：一日离家一日新，

犹如孤雁宿寒林，

虽然在外风光好，

思想老娘一片心（冬冬）

说白：在下李逵，浑号黑旋风，自幼惯打不平，怕吃官司，逃  
出在外……

不管是什么形式的道白，都要求语言精炼、准确、言简意赅，



起到唱词不能表现而用说白替代的作用。

弹词、渔鼓的唱法与丝弦相类似，分角色行当，亦有生、旦、净、丑之分，如祁东渔鼓的角色行当行腔，其中生角唱腔与一般唱渔鼓腔相同，丑角腔在行腔上更诙谐风趣一点，而旦、净两行则各有特色，旦角唱腔婉转柔和，节奏平缓，感情细腻，演唱时，声音位置靠前，显得明亮、甜脆，男演员用假嗓高八度唱。净角行腔较直，一般不动加花腔，唱腔高昂激越，汲取祁阳净角的唱腔艺术，讲究粗、宽大，常用炸音和虎音，显得勇武刚强。长沙弹词唱法与渔鼓一样，也分生旦净丑四种行当，如《武松怒打观音堂》中有武松、潘金莲、武大郎三个人物，武松用唱武生的方法演唱，唱腔刚劲有力，潘金莲用花旦的唱法，显得风骚、轻薄，而武大郎则用丑角的唱法，表现得呆板滑稽。弹词、渔鼓的表演形式，有坐唱、走唱、单人、双人或多人联唱等不同的表演形式，有的发展了小乐队伴奏，但自伴自唱仍然是弹词、渔鼓独有的表演形式。特别是民间艺人在茶馆、书场坐棚演出，自伴自唱具有清新、雅静之感。弹词用月琴伴奏，渔鼓用渔鼓筒击节（加上筒板和钹），轻巧、灵便，包腔、托腔、烘托气氛，同时也当道具辅助表演。

## 2. 带技艺性和载歌载舞类的曲种：

如三棒鼓、地花鼓、霸王鞭、祁阳小调（指载歌载舞和打碟子的技巧），单人锣鼓说唱等曲种。这类曲种的特点是既有艺术性又有技

术性，技艺合一。

地花鼓的表演，以手绢和扇子为固定的道具，借用虚拟手法，象征性地载歌载舞地说唱故事，多系表现男女爱情或农村劳动中相互逗趣、逗乐的短小故事。演出场面热烈欢快，一般在春节、元宵和喜庆的日子里演出最多。地花鼓具有深厚的生活基础，表演技巧主要是从农村劳动操作中提炼出来的，如采茶、插秧、摘棉花、捡菌子、摸泥鳅、推磨等动作，其次是从民间歌舞车儿灯、竹马灯、采莲船中衍化而来，手眼身法步均有一定的规范。尤以媚目传情（梭媚眼）为其特点，具有乐观主义的情趣。

三棒鼓的技巧主要表现在边唱边打鼓打小锣和抛棒接棒、抛刀接刀的功夫。抛棒接棒、丢刀接刀有固定的套路表演，可表演出多种花样，抛棒接棒显得较轻松，因棒是木制的，形似织布的梭子，两头尖，中间嵌有铜钱，敲在鼓边上发出铜钱的响声，而丢刀则较惊险，刀是铁打的，形似柳叶，名叫柳叶刀，有时含在口里或顶在头上，如果没有娴熟的技巧是不容易表演的，故一般以抛梭子的为多数，可演唱有情节，有人物的故事。湖南农村或县城小镇上常有打三棒鼓者，不局限于节日演出。

单人锣鼓说唱的特点是一人多技，一个演员要“一人多角”的说唱故事，还要打锣鼓，吹唢呐、吹笛子、吹笙，拉二胡伴奏，适合表现喜剧性情节的曲目，场面热烈欢快，自伴自唱，无须他人协助表演，一人一台戏。

霸王鞭又叫金钱棒，九节鞭等，主要的表演技巧在舞花棒的动作和队形上，用竹制约三尺长的小竹棒，嵌上铜钱，贴上红绿花纸扎上彩绸，演唱时用棒轻轻的敲在人体的肩上，腰上和腿上各个部位，双手交叉轮换敲打，可演唱农村四时景色和生产劳动；也可演唱短少故事，四至八人表演，边唱边舞边走队形，一般在春节、元宵或喜庆的日子里与龙灯、狮舞、蜂壳灯、采莲船一起表演，在湖南流布较广，几乎遍布村寨山乡。

带技艺性和载歌载舞曲种的表演风格特色主要体现在以下几个方面：

(一) 技艺合一，将唱功与做功融于一体，凭借技巧的外在动作来表现演唱的内涵（叙述故事，刻画人物）。

(二) 虚中求实，以有限的舞台（草坪、禾场、庙台、堂屋均可），描叙无限的空间，形体动作与手中道具相结合，虚拟象征，可表现各种场面和实物的形象，一块筒板写文是笔，刺人的枪，一把扇子可推波逐浪，一个梭子可上天入地，一条手绢可描花绣花，让观众构成一种幻觉而心领神会，从幻觉里感到真实。

(三) 风格鲜明，节奏明快，具有粗犷、泼辣的乡土特色，如地花鼓的媚和俏，三棒鼓的刚劲潇洒，霸王鞭的热烈欢快，单人锣鼓说唱的灵活风趣等。

### 3. 说类曲种：

如顺口溜、笑话（方言单口相声），快板（方言快板）、莲花闹



评书等曲种。这里重点记述顺口溜与笑话的表演。

顺口溜是一种通俗易懂，带音韵的语言艺术，能表演有情节有人物的故事，也能现编现演（见子打子）。由于它非常的口语化，好似顺口溜了出来，故称顺口溜。词句可长可短，但必须合辙押韵。表演时演员立于舞台中心，一人多角，时出时进，眼神面部表情和动作紧密配合，自由灵活，如原湖南省曲艺团彭丙元自编自演的顺口溜《计划生育好处多》中开头的几句：

说一位姑娘名叫李常乐，  
眉清目秀长得真不错，  
唱歌跳舞演戏样样会，  
聪明伶俐天真又活泼，  
一天到晚有说又有笑，  
大家都喊他“小白鸽”。

这段表叙的词句，表演时从语言到动作都要生动的描绘出“小白鸽”的形象，如说她眉清目秀时就要在脸上出戏，用手比划眉目，说到唱歌跳舞时就要做出唱歌跳舞的动作，通过演员的说表，让观众头脑中有一个天真活泼的“小白鸽”形象。要求语言表达有抑扬顿挫，轻重缓急和节奏感，做到快而不乱，慢而不断，动作准确，画龙点睛，点到为止，感情贴切朴实，主要突出说的特色。演出时不要任何道具，不受场地时间局限，穿一般的彩衣彩裤，显得干净利落，明朗大方。用男演员表演。

笑话，类似北方的单口相声，通过幽默风趣的语言和喜剧性的表演风格，引起观众发笑，在笑声中受到教益。用方言说表，一般的篇幅不长，集中的反映某人、某事或民间传说中的笑话，如何表现好笑料和包袱是重要的一环，好比相声中的“**康**”，将作品中一些可笑的因素，通过一定的铺垫和表演，然后充分的展开，取得响堂的效果，如原湖南省曲艺团彭丙元根据歌剧《**江姐**》第四场改编的笑话《劫列车》中，前面有很大一段铺垫是为后面要抓江队长而抓了一个蒋对章而作的，江队长与蒋对章谐音引起哄堂大笑，好比一个包袱皮，打开后暗暗的放东西进去，扎紧口子，然后又抖开，让观众看到里面的内容，情不自禁的发出笑声，笑在意料之外又在情理之中。用几种方言说表，主要讲长沙话，蒋对章说四川话，伪警察局长说似象不象的普通话，用方言变口来表现多种人物。笑话表演时穿长大挂（长衫），舞台上摆一个方桌，用一个惊堂木，以扇子或手帕作辅助表演的固定道具。已故著名笑话演员欧德林艺名开口笑上台表演时，以轻盈的步伐走出，面带幽默的微笑，眼睛环视台下观众一周，表示对观众的尊重和引起观众对他的注意。表演人物时形成了一定的规范，有僧领、道袖、女咀、媒肩之说，即和尚重在领子上的表现，和尚服领大，可以放东西在领口内，也可以插东西在背上。道人的袖子大，可做挽花、插手、甩袖等动作，表演古代女人时用扇子半遮面，不露出咀唇说话，笑不露齿，媒婆喜欢耸肩，显示她能说会道，动咀还要动肩的形象。

说类曲种的表演重在语言表达的功力，吐字发音要清楚，沉重而打远，让观众听得清晰，字字入耳，还要传神，靠演员的语言神态来描绘环境，制造气氛，刻画人物，摹拟各种人物的讲话和思想情感。湖南的笑话中经常使用民间谚语、成语和歇后语和方言中的俗语等。

说类曲种的表演以潇洒自然为特色，说表流畅顺口，刻画人物形象生动，方言土语，极富地方色彩。

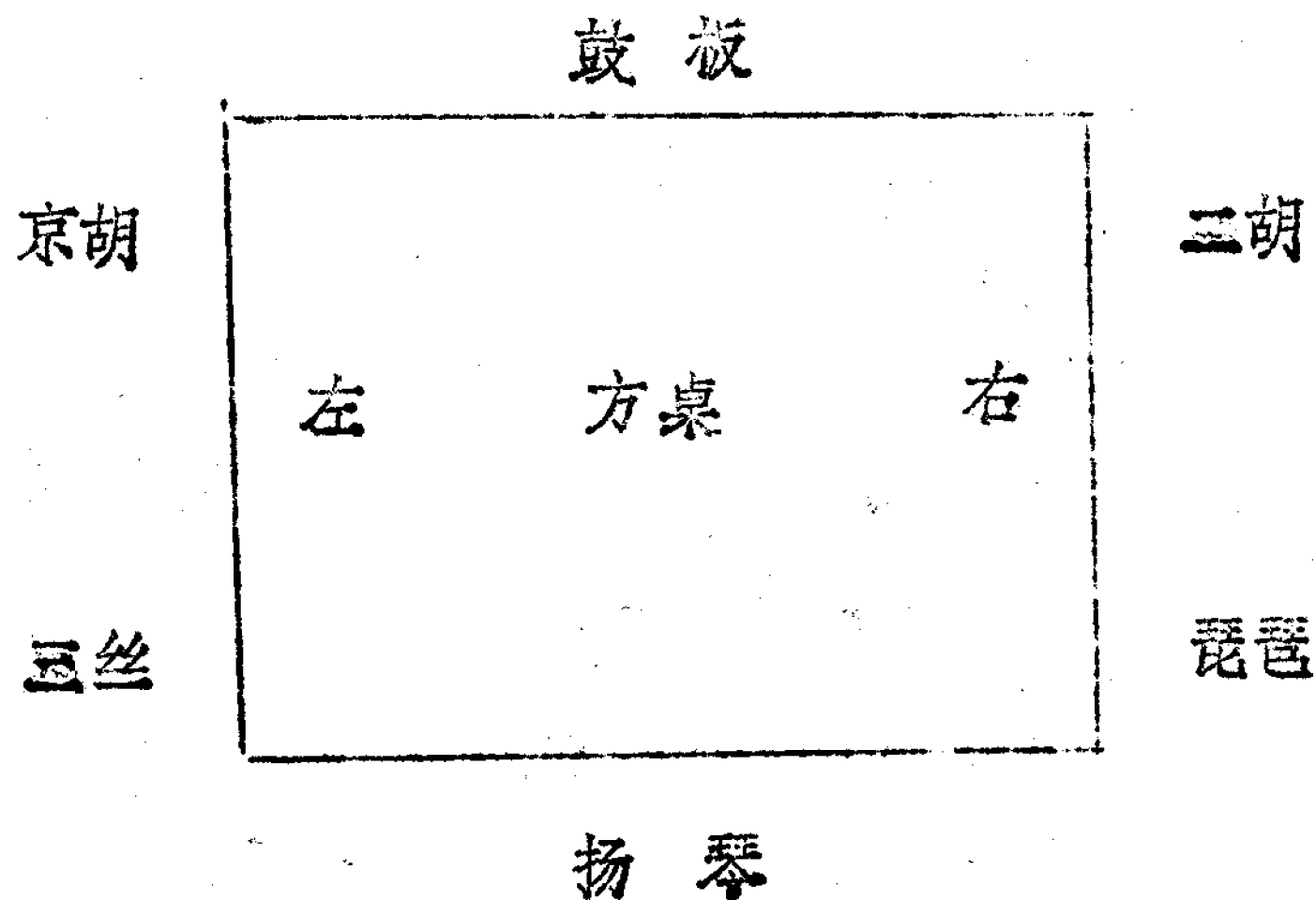
## 二、特有的表演形式与技巧部分：

（有代表性曲种选例）

### 1. 湖南丝弦的表演形式有以下几种：

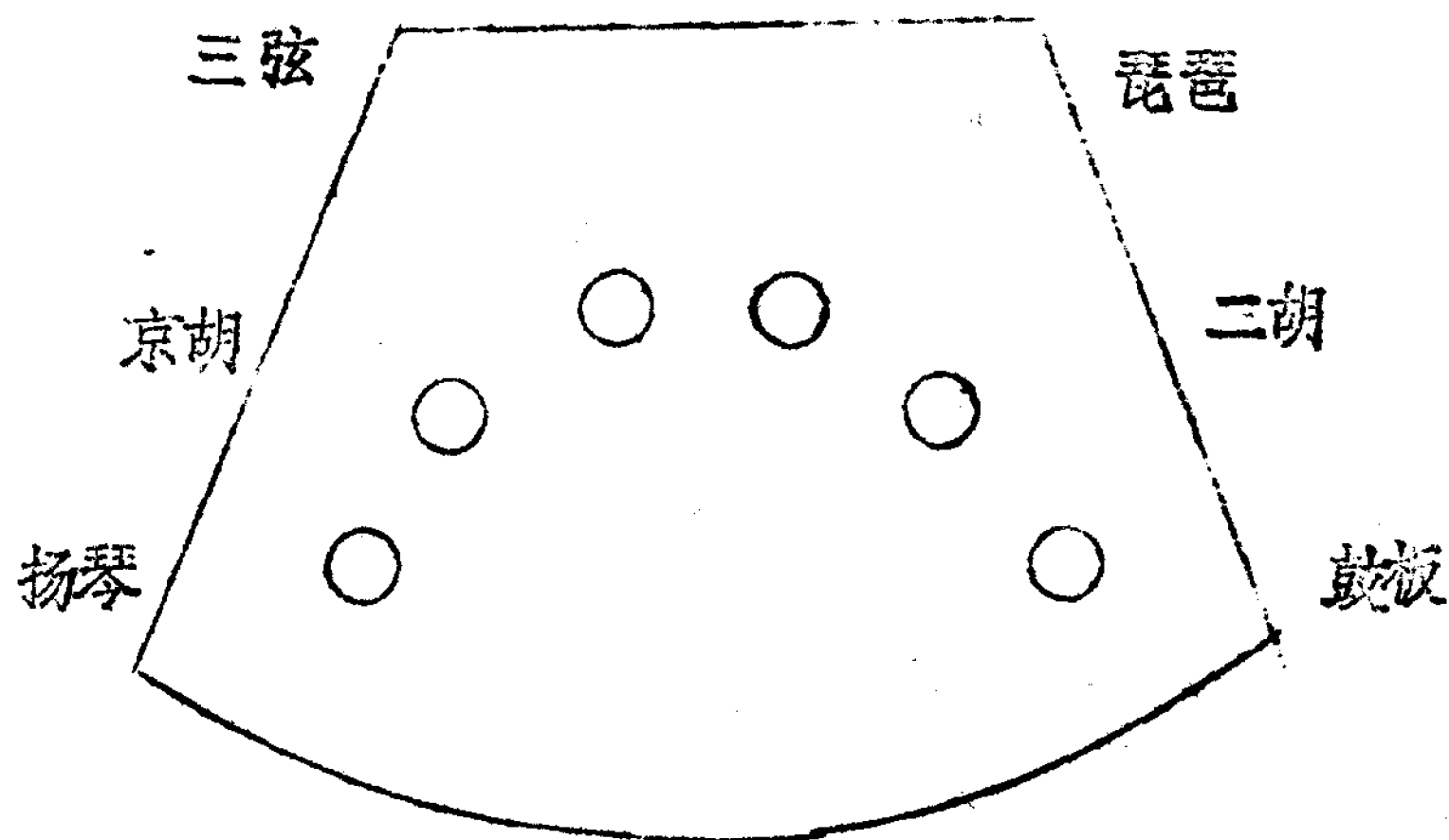
丝弦班社的演唱形式。

演唱者六人，围方桌而坐，每人操一样乐器，有固定的坐次，即所谓“扬琴对鼓板，京胡对二胡，三弦对琵琶，以扬琴和京胡为主奏乐器，如下图：





还有一种班社演唱形式是六人坐成半弧形，全体面向听众，如下图所示：



解放后，伴随着演唱内容的更新，出现了许多新的表演形式，有坐唱、站唱，也可以独唱、对唱、领唱伴唱和联唱等。除了重在唱功外，动作的幅度加大了，有自伴自唱的形式，也有另配小乐队伴奏的形式，（演员与乐队分了家），但演员手上仍带有道具表演，如碰铃、课子、云板等，视内容而确定表演形式，力求形式充分地体现内容。如下面几种表演形式

图 1:

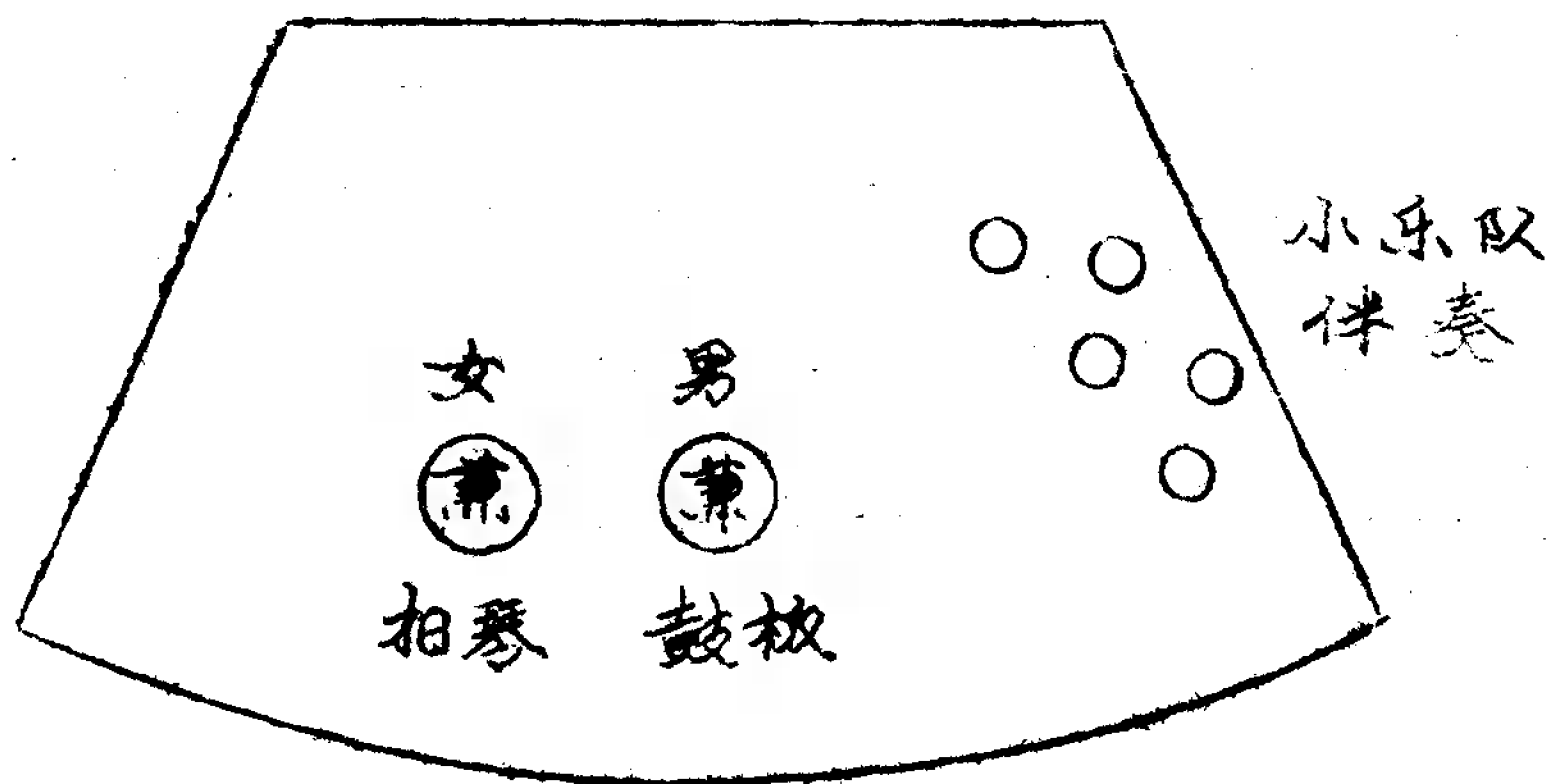


图2:

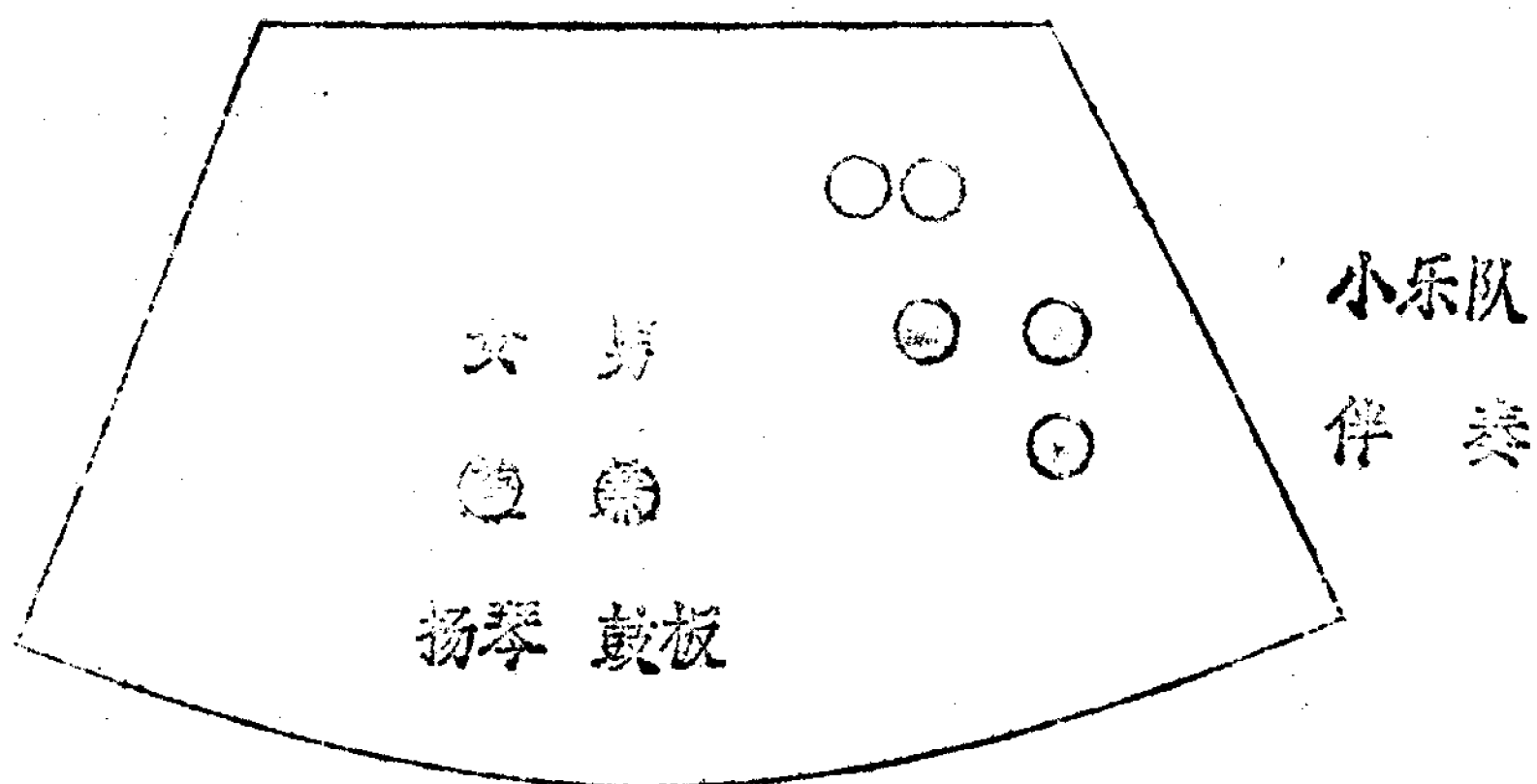


图3

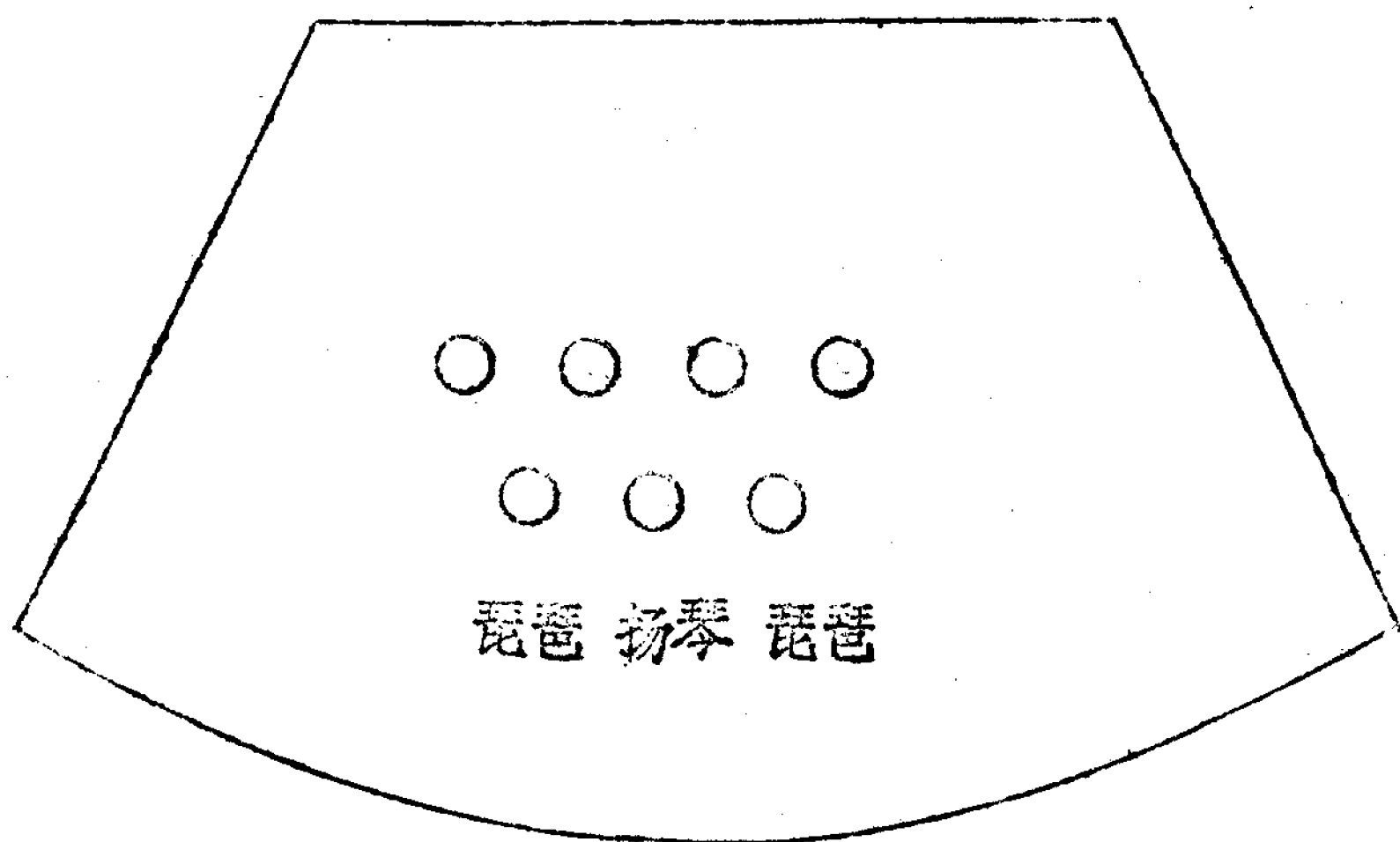


图3说明:

女演员六人聚在舞台上稍前面一点的中心

前排坐唱。后排站唱(手上无道具)

乐队可在台侧,也可在台内伴奏

也可用走唱形式，如（双下山）的表演，穿上戏装（和尚、尼姑服，化稍浓一点的妆）走台步，做身段表演，尼姑运用云帚做道具（佛尘）和尚戴佛珠挂在颈上，可做捻、搓、甩等动作，摹拟戏曲的表演方法。

丝弦在唱法唱功方面有几位名老艺人的造诣较高，如已故著名常德丝弦艺人徐梅清的唱腔，注重唱情，从人物感情出发，以情带声，情中有腔，声情交融。他演唱的《宝玉哭灵》与众不同，他把需要表达贾宝玉的唱段，都加以润色，用音乐塑造了人物形象，如（川路一流）唱腔，就与原腔不同。

（川路一流）原腔

$\underline{2\ 1}\ \underline{6\ 5}\ \underline{3\ 1}\ |\ 3\ 3\ \underline{5\ 6}\ 1\ |\ \underline{2\ 3}\ 2-5\ |\ 1-0\ \underline{6\ 5}\ \underline{5\ 6}\ |$

来 至在 潇湘 馆 泪 如 雨 下

$1\cdot (\underline{2\ 1}\ \underline{6\ 1})\ |\ \underline{5\ 5}\ \underline{3\ 2}\ \underline{6\ 1}\ |\ 1\ 3\ \underline{5\ 6}\ \underline{5\ 3}\ | 2\cdot$

秋 风 起 梧 桐 深

$(\underline{5\ 3}\ 1\ 2)\ |\ \underline{6\ 5}\ 1\ \underline{6\ 5}\ 1\ |$

遍 地 残

$\underline{5\ 3}\ 2\ \underline{0\ 3}\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{6\ 5}\ 1\ \underline{0\ 2}\ \underline{1\ 3}\ | 2\ (\underline{5\ 3}\ 1\ 2)\ |$

花



徐梅清演唱的(川路一流)

$1 = F \frac{4}{4}$

徐梅清唱  
黄辉记谱

$\frac{6}{T}$   
1 6 6 · 5 3 · 2 1 2 | 5 3 5 3 5 2 3 2 6 |  
来 至 在 清 湘 馆

( 7 6 2 2 7 2 7 6 5 6 | 1 6 1 2 3 2 1 2 6 5 D |

2 3 2 · 3 5 6 5 | 1 — — 2̣ | 2 7 6 5 · 6  
泪 如 雨 下

7 6 7 2 | 6 · ( 7 6 1 5 6 ) | 5 5 3 5 2 3 2 1 6 5 |  
秋风 冷

1 3 5 6 6 · 5 5 3 | 2 · 5 3 0 2 1 · 2 1 2 3 5 | 2 ·  
枯草 深

( 5 6 3 2 1 2 ) | 3 6 6 5 3 2 1 6 1 |  
遍 地 残

2 · 3 5 1 3 2 3 2 1 | 7 · 2 7 6 5 6 1 1 2

花

1 2 3 5 | 2 · ( 5 6 3 2 1 2 ) |

徐梅清的唱腔腔柔调婉，自然流畅，既增强了歌唱性，又表达了人物的内在感情。

徐梅清的高徒戴望本，在继承徐梅清演唱技艺的基础上，又有了新的发挥。他演唱的特点是注重咬字润腔，施以字少腔多的手法进行演唱，特别注重韵味，敢于突破唱腔旋律级进居多而平稳的弱点，大胆的运用旋律跳进，使唱腔有了多样性的变化，他演唱《双下山》中的小和尚，从行腔道白中刻划出一个风流潇洒又年轻稚气的小和尚形象，妙趣横生，如下面二段唱腔：

光 光 洞

《双下山》选段

戴望本唱

1 = G 4/4

黄挥记谱

(白)走哇!

3 3̇ · | 6̇ · | 2̇ 3̇ | 1̇ 2̇ 7̇ 6̇ | 3̇ 5̇ 6̇ | 1̇ 1̇ | 6̇ · | 1̇ |  
光 光 一个个和尚 走忙 忙 佛殿

1̇ 2̇ 3̇ | 2̇ | 3̇ 3̇ | 6̇ 1̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 6̇ | 5̇ 5̇ 6̇ | 1̇ 1̇ | 6̇ 1̇ 2̇ 3̇ |  
去 烧 香 钟鼓 一声 响 响叮 当 和尚我

2̇ 1̇ 6̇ | 1̇ 1̇ | 6̇ 1̇ 6̇ 5̇ | 3̇ | 5̇ 6̇ 5̇ 3̇ | 2̇ | 3̇ 2̇ 3̇ 5̇ | 6̇ 1̇ |  
将 凄 凉 如来 佛 坐 中 央 一十八个 罗汉

1 6 (23)

1 2 3 | 2 | 3 2 | 2 · 3 | 5 | 5 · 6 | 1 | 6 1 2 3 |

坐在两厢保佑我和尚下山去配对

1 2 7 6 | 5 | 1 | 1 |

又成双

越 调

《双下山》选段

$\frac{4}{4}$

5 6 5 | 1 2 | 3 5 2 5 | 3 (5 3 2 3) | 5 6 |

有和尚上前来躬身

2 5 3 2 | 1 · ( 2 6 5 1 ) | 0 0 0

下拜 嘿嘿哈哈哈哈

0 | 0 0 0 0 | 6 2 7 2 7 6 |

嘿嘿哈哈哈哈哈哈 女菩

5 — — — | 1 |

萨

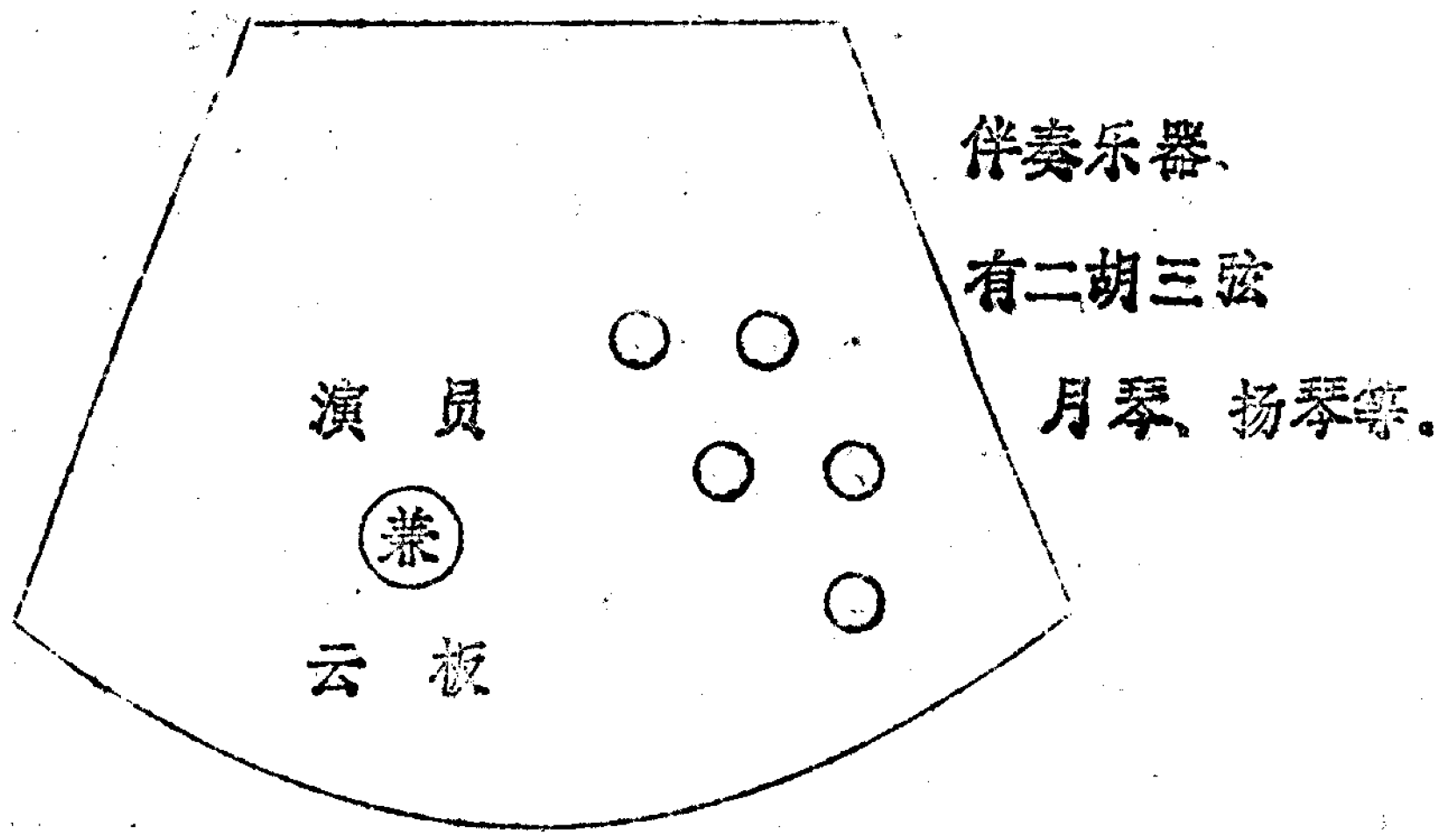
光光调唱得非常灵活，并在原有的旋律上加以丰富，比如和尚的“尚”字一个“1”音也可以唱出，而他却用1 2 7 6四个音符，



使唱腔更加绚丽多彩，又如“下山去”用高八度翻上去唱，使情绪激荡起伏，造成奇峰凸起的效果。“越调”中的“嘿嘿哈哈”是结合戏曲丑角的唱法，使和尚的性格更加突出，增添了幽默风趣感。

## 2 湖南弹词的表演形式：

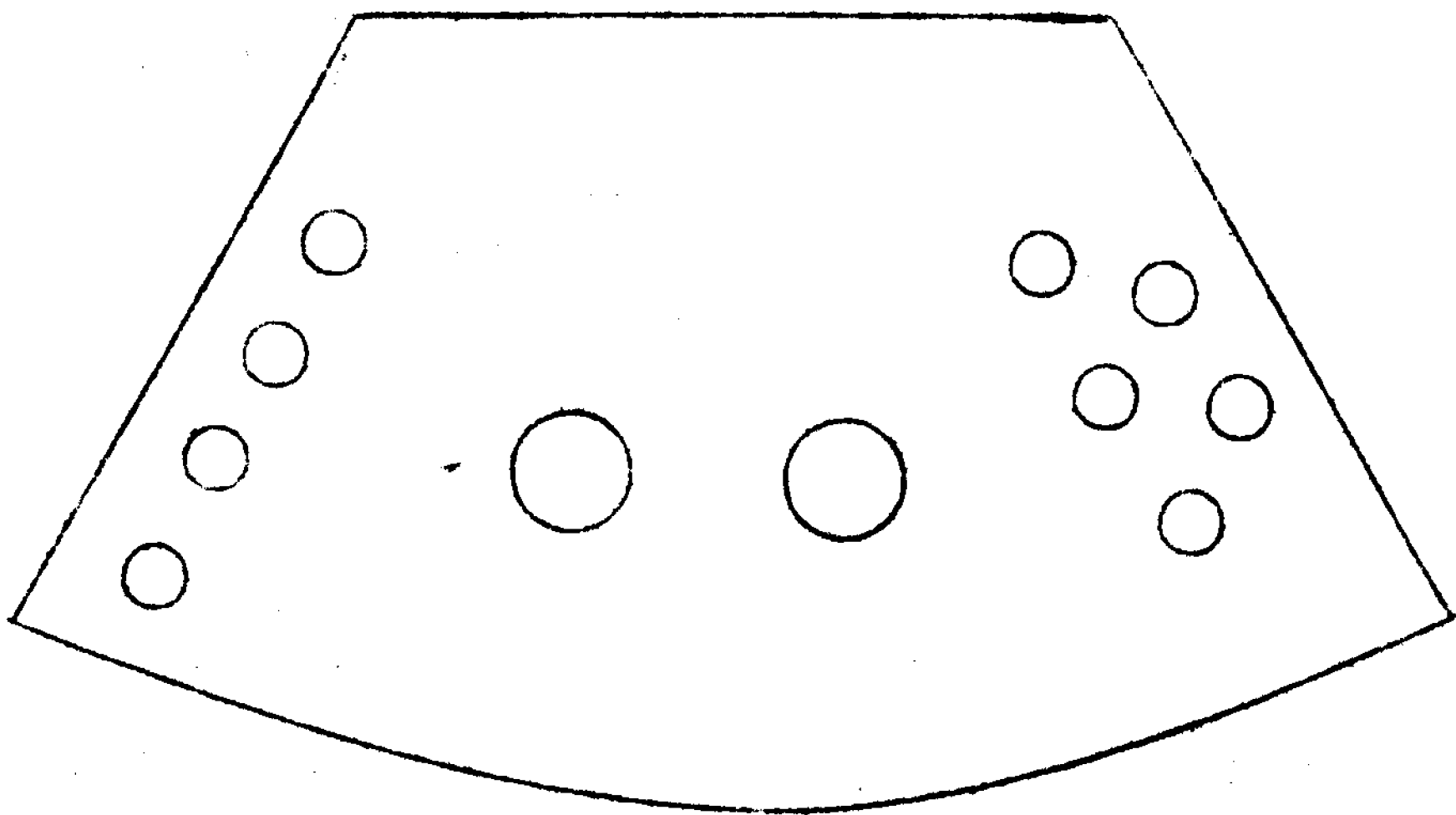
解放前，弹词只有坐唱和走唱两种形式，坐唱是一人自弹月琴自唱，有“怀抱月琴，口吐圣贤”之说。走唱是沿街行走，边走边唱，叫“打街”，唱劝世文和一些短小的故事。民国初年以后正式进入书场茶社“坐棚”演唱，可演唱长篇大书，仍是自弹自唱为主。长沙弹词的月琴只弹过门，益阳弹词是琴伴唱，如果是二人对唱的形式则一人弹月琴，另一人打渔鼓筒（加上筒板和钹）二人既是演唱者又是伴奏者。建国后，发展了一些新的表演形式，特别是一些新文艺工作者学唱弹词，将弹词搬上舞台演出，改坐唱为站唱，如50年代初期，湖南省歌舞团演出的长沙弹词《中山狼》就是由一个女演员，立于舞台稍靠前的中心点，左手持云板，另配有民乐队伴奏的形式，面部表情和手势动作随着唱词的内容而变化，云板既击节奏又当道具辅助表演。如下图



随着演唱内容的不断更新，表演形式也出现了多样化。有领唱伴唱的形式。乐队与演员对称的形式，可坐可站，视内容而定。如下二图

图(一)

坐唱形式(领唱伴唱)：



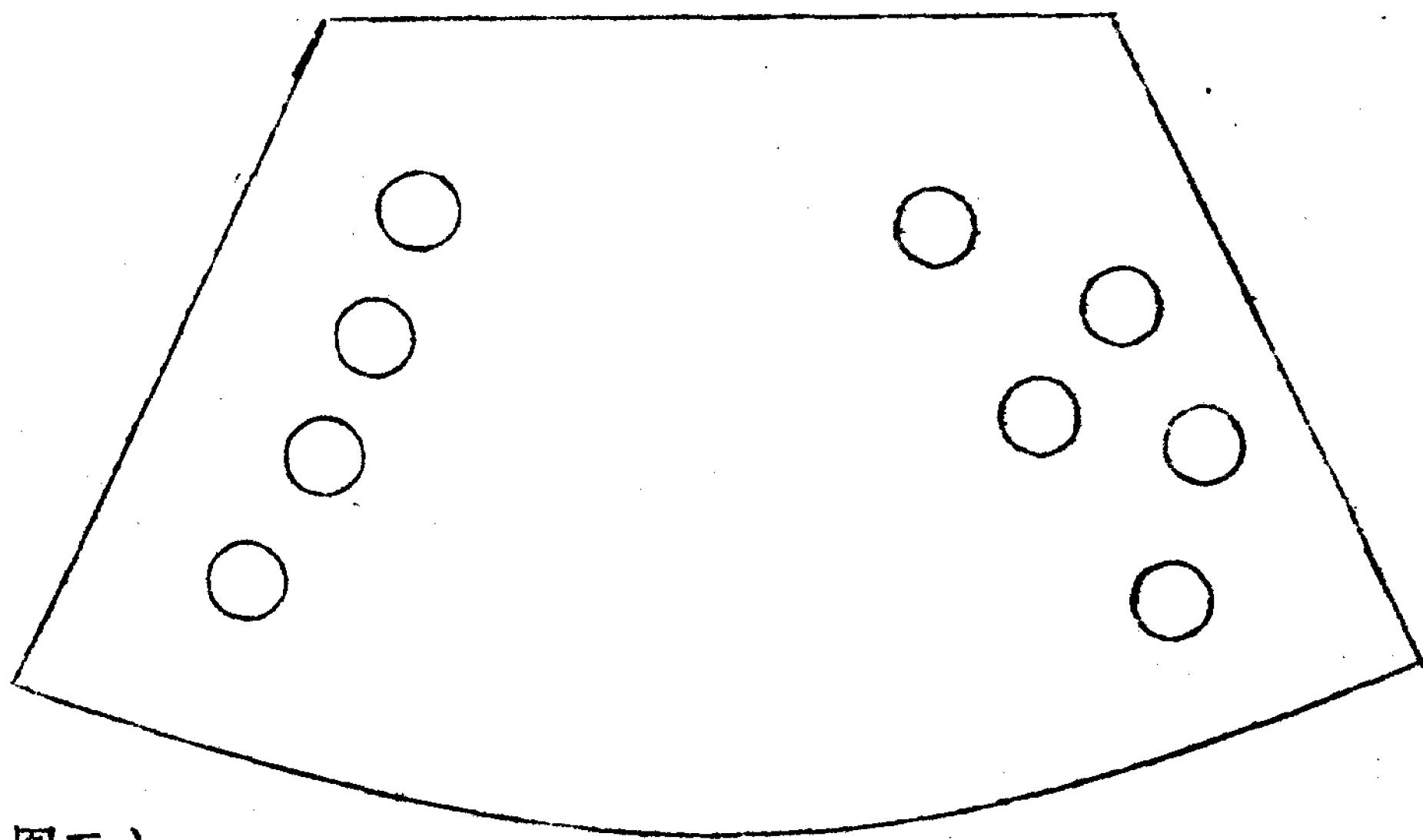
图(一)说明:

(1) 台前中心为男女两个领唱演员,男演员兼操板鼓,女演员兼打扬琴,边唱边敲打,边表演。

(2) 台左边为四个伴唱者,一般以女演员为多数,手中各拿一样道具伴唱,有碰铃、碟子、云板、课子等,适当的时候敲节奏,轻敲轻奏。

(3) 台右边为民乐队伴奏。

图(二)演员与乐队对称的表演形式(坐唱)



(图二)

说明:

(1) 女演员四人或六人,坐于台左边,分甲乙丙丁,每人手上拿道具,如碟子、碰铃、云板、课子等,轮流到台中心表演,余者众和之。

(2) 乐队在台右边伴奏，坐在靠台前的一人可站出来与演员对唱表演，唱完后又退回到乐队的坐位上去，乐队亦兼伴唱。

长沙弹词的表演艺术是较有特色的，如名老艺人彭延坤的表演和唱功比较突出。他认为弹词表演可用说、演、弹、唱四个字来概括，手势和眼神也很重要，动作是辅助表演的，重在唱念二字上要下功夫。“说演弹唱”四字要掌握好，运用好并不容易，前辈教导说“欲求身口艺、须下死功夫”。因此，他的表演和唱腔除了谨记前辈教导外，要不断的改革创新，继承的目的是为了发展，但如果为发展而发展，只能停留在一个阶段上，历史的车轮滚滚向前，随之观众的欣赏水平也在不断提高，要适应老中青各阶层观众的审美情趣，视观众的变化而变化，他给自己定下了“五多”的原则，即“多学、多问、多听、多模仿、多实践”。

“多学”一是老老实实的学习传统的表演和唱腔以及弹奏的多种技艺，二是吸收其他姊妹艺术的表现手法以丰富自身的不足，如学习湘剧的吐字方法和节奏处理的稳、准、快慢适度、板眼分明。学习花鼓戏唱腔的多种变化和表演上泼辣粗犷的风格，学习民歌的多声感情变化，学习劳动号子、山歌的高亢、奔放，用来润色和丰富弹词的唱腔音乐，增强艺术表现力。

“多问”是不懂就问，不耻下问，特别是音乐理论方面的知识，常常求教于人，以提高自己的创腔和编曲能力。

“多听”，由于眼睛不方便，主要靠听觉来分辨，必须高度集



中听别人说演弹唱，吸收别人的长处，弥补自己的不足。

“多模仿”，模仿别人的唱腔中的技巧和韵味，模仿别人表演特点，模仿多种人物的语言声态。

“多实践”，对于改革和创新抱着大胆尝试的态度，但万变不离其宗，在保持弹词原有风格的基础上博采众长，推陈出新。

对于刻划人物和感情处理方面，彭认为演员头脑中要有各种人物（角色行当）的概念，从表情和唱腔中体现出来，作为一个演员要熟悉生活，细心观察各阶层人物语言和生活习惯，乃至三教九流有时也会要接触，不断积累，用时顺手拈来才不感到内心空虚，分清角色行当之后要进入人物，有身临其境的感觉，但又要能够随时准备退出人物，掌握曲艺表演“瞬息即变”的特点和人物的个性特征及典型动作，动作要有典型性、连贯性，让观众印入脑海，才不会扰乱视线，令观众眼花缭乱。演唱《东郭救狼》这个段子时，东郭的声音，形态都显得懦弱，颤颤惊惊地，表现出对白狼的一种畏惧。白狼则阴险狡诈，行腔柔中带硬，威胁恐吓，用真假嗓交替演唱。又如《红楼梦》中的贾宝玉和《宝剑记》中的柳文正，《五美图》中的冯兰贵，三个不同的小生，虽同唱一种腔调，一种板式，但感情处理不同，语气声调不同，润腔和韵味亦有不同。贾宝玉的唱腔和道白虽有悲痛的情感，但显得奸滑飘浮，柳文正则要文雅和稳重一点，虽落难但充满信心，冯兰贵的行腔道白花俏轻俏，显示出年轻雅气的风流体态。分清角色行当，处理好不同人物的感情是

唱好段弹词的重要手段，从外在形象到内在感情都要细腻地刻画。

关于发声吐字用气方面的技巧，他总结了一些经验。“气发丹田，音出口鼻，经过唇舌齿牙喉五个部位及开齐撮合四种口型，不讲究声音靠前靠后，从人物的需要出发，民族唱法和美声唱法兼而用之。”吐字的要领是“前音轻，后音重，两音相撞猛一碰”，要掌握好汉语新音，分清尖团、清浊、吐舌、翘舌等字音，按字行腔，不能忘记用腔带字，前者为字包腔，后者为腔包字，更不可忽视“弹功”（弹月琴）吸收弹琵琶的技巧，如揉功、抹功、掌扳好滚、轮、弹拨、搓几种弹奏方法，要弹得音准、节奏稳，托腔和包腔，托腔是将唱腔托起来，包腔是将字音包起来，使唱腔与伴奏浑然一体，珠联璧合，不要变成因伴奏打岔而造成不谐和的效果，如弹奏行军时，琴声应如万马奔腾，弹奏战斗时，激越紧凑，有如打斗之势，随着唱腔的快慢强弱而变化，连绵不断，师辈教导有四句话：

小小月琴园又园，

八仙子弟到胸前，

跑遍天涯无阻隔，

不愁柴米与油盐。

彭延坤的另一表演特点是视观众的情趣而随机应变，即兴表演，如一次在长沙市北区表彰会上的演唱，他听说观众中年轻人多，其中有一位要去承包机建工程，同行们都劝他不要去，说那地方人也空空，财也空空，彭延坤灵机一动，便将流行歌曲“风雨兼程”的

几句用上了，他马上唱道：

1.   
 1 1: 1 · 2 | 3 3 | 2 · 1 | 6 6 | 6 6 | 1 | 2 3 1 |   
 人 也 空 空 财 也 空 空 只 怕 你 难 以 兼   
 2   
 2 — | 6 6 | 1 | 2 1 2 | 1 — ||   
 程 只 怕 你 难 以 兼 程

唱完后博得观众一阵掌声。他认为这虽不是艺术发展的道路，但临场发挥，适应一下观众的口味也未尝不可。

他还善于将多种方言运用在道白中，视曲情人物需要而定，不断变换，有时说上几句四川话，有时又说几句上海话，或者普通话，虽不那么地道，也能令听众耳目一新。

下面记述他的几种唱腔。

1. 与原腔有不同之处的。如《东郭救狼》中的一句“只吓得东郭颤颤惊惊象筛糠哪！”原来舒三和（已故著名弹词演唱家）的唱腔是这样行腔的：

1 = G 散板

舒三和演唱

屈丙炎 扬干音记谱

1 5 3 3 ..... 1 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> 5 5 3 2 1 5 3 2 3 2   
 只 吓 得 东 郭 颤 颤 惊 惊 象 筛 糠   
 1 .....   
 哪   
 2 6

彭延坤演唱时，将旋律扩展了，加了花腔。

1=G 散板

彭延坤唱

刘淡浓记谱

2 5 3.....2 5 3 1 2-2·3 2 <sup>∨</sup> 2 7·.....

只 吓 得 东 郭

3 3 2 1 0 5 3 3 2 2 3 2 1 (0 1 6 5

颤颤 惊惊 象 筛 糠 哪

3 2 5 6 )

2 吸收其它艺术形式中的唱腔音乐。

例(一)《东郭救狼》中东郭向老桃河评理的一段唱腔吸取了电影《怒潮》中的道情腔，与原腔有很大的区别。他原来的唱腔是这样的：

柔 腔

1=G  $\frac{2}{4}$

彭延坤唱

屈丙炎、扬干音记谱

(5 5 5 5 6) | 3 3 2 3 | 2 5 3 5 | 2 3 2 1 |

我 本 是 歇 呀 在 路



2- | 3 2 3 | <sup>气</sup>1 1 | 2 3 2 | ( 2 2 2 | 1 2 1 6 | 5 5

旁 遇见了 白狼 带箭 伤

5 6 | 1 ) 0 6 | 1 2 | 1 2 | 6 5 6 | 6 6 5 | 2

我 见 牠 可 怜 将 牠 救

1 6 | 6 1 3 6 | 5 | 6 5 6 1 6 | 1 6 | 1 | 6 5 | ( 2 2 2

到如 今 牠硬 要 把 我的 命 伤

2 2 | 5 5 5 | 5 6 | 1 2 2 | 1 6 | 5 5 | 5 6 ) | 5 5

老姚

6 1 | 5 . 3 | 2 | 1 . 6 | 5 | 6 1 | 6 1 | 2- | 1 2

树 你 来 评 评 理 白

1 2 | 1 2 | 2 | 6 . 2 | 6 | 6 | 5- ||

狼 要 吃 我 可 应 当

改变后的唱腔：(词稍作了些变动)

1 = G  $\frac{2}{4}$

彭延坤唱

刘浣浣记谱

3 3 2 | 2 3 . | 5 3 6 5 | 1 5 6 5 | 2 3 5 | 1 6 5

我 本 是 行 路 一 孤

$\dot{1}2$   $\underline{53}$  |  $\underline{23}$   $2$  |  $\underline{53}$   $\underline{21}$  |  $\underline{23}$   $\underline{23}$  |  $\overset{3}{6}3$   $\underline{63}$  |  $\underline{56}$   $5$  |  $\underline{23}$   $\underline{53}$  |

草

遇

了

白

狼

带

$\underline{53}$   $\underline{26}$  |  $\underline{16}$   $5$  | (  $02$   $\underline{16}$  |  $\underline{50}$  ) |  $\underline{66}$   $\underline{65}$  |

箭

伤

我费

$2$   $1$  |  $\underline{53}$   $\underline{65}$  |  $\underline{56}$   $5$  |  $\underline{23}$   $3$  |  $\underline{32}$   $1$  |  $\underline{53}$   $\underline{23}$  |

煞

苦

心

将

她

救

$\dot{1}$  |  $\underline{55}$  |  $\underline{13}$   $\underline{23}$  |  $\underline{56}$   $\underline{63}$  |  $\underline{63}$   $5$  |  $\underline{5 \cdot 3}$   $\underline{23}$  |

到如

今

她反

脸

要把

$\underline{35}$   $\underline{26}$  |  $\underline{16}$   $\underline{5(1)}$  |  $\underline{61}$   $\underline{5}$  |  $\underline{21}$   $\underline{65}$  |

我命

伤

老桃

$3\dot{1}$   $\underline{65}$  |  $\underline{33}$   $\underline{23}$  |  $5$   $3$  |  $1$   $\underline{65}$  |  $\underline{61}$   $2$  |  $5$   $3$  |

村

请你

来

评

评

型

$\underline{23}$   $2$  |  $\overset{6}{\underline{33}}$   $\underline{21}$  |  $\underline{61}$   $\underline{23}$  |  $\overset{3}{\underline{15}}$   $\underline{65}$  |

呀

白狼

要

吃

$\overset{3}{\underline{5}}$   $3$  |  $\underline{23}$   $5$  |  $\underline{53}$   $\underline{21}$  |  $\underline{16}$   $\underline{5(2)}$  |  $\underline{16}$   $\underline{5}$  ) ||

我

可

应

当

例(四) 神仙腔: 吸收湘剧曲牌“水红花”中的某些旋律。

1=G  $\frac{2}{4}$

彭延坤演唱  
刘淡浓记谱

( 6 · 5 6 | 2 · 3 1 6 | 5 3 5 3 | 2 2 2 3 ) |

1 2 1 | 5 5 3 | 2 3 3 1 | 2 — | 2 · 3 |

蟠桃大会三月三

( 6 6 6 | 6 | 2 3 2 1 ) | 6 6 | 2 2 3 |

天庭摆宴

2 2 3 | 6 | 6 — | 5 — | ( 6 6 1 6 | 5 5 ) |

会群仙

2 2 1 | 3 5 3 | 2 1 2 | 5 — | 5 — |

神仙感谢瑶池宴

( 5 — | 3 · 5 3 2 | 1 5 6 2 ) | 1 → 6 1 |

请王

5 3 | 1 | 2 3 3 | 2 3 1 6 | 3 6 5 | 5 6 1 |

母三山五岳去游

6 5 | ( 6 6 1 6 | 5 5 ) ||

玩

例(三) 油腔, 吸收民间小调溶进弹词音乐《单刀会》中的一段。

$1 \Rightarrow F$  或  $G \frac{2}{4}$

彭延坤唱

刘淡浓记谱

( 2 3 1 2 3 2 3 1 | 2 3 2 ) | 3 1 6 5 | 5 6 5 3 |

有陈

黑

3 1 2 3 | 2 · 3 | 1 2 1 2 2 |  $\sharp 6$  5  $\sharp 6$  2 | 2 2 6

到 窗 台 我 求 一 求 哪 个 财 神 菩 萨 把 眼

1 2 | 1 · 6 5 | ( 6 1 2 3 1 2 1 6 | 5 6 1 5 5 ) |

喂 开 吻

6 6 6 1 |  $\frac{3}{2}$  5 5 6 | 6 3 5 3 | 2 2 1 |  $\frac{3}{2}$  2

捉 得 贺 龙 呢 嘿 呃 光 洋 我 得

2 · | 1  $\curvearrowright$  6 | 5 2 3 | 1 6 5 | ( 6 1 2 3 1 2 1 6 |

得 几 万 块 呃

5 6 1 5 5 ) | 1 · 1 1 1 | 2 1 2 3 | 3 2 3 3 |

叮 叮 当 当 一 五 一 十 发 呀 呃 嘿

3 2  $\frac{1}{2}$  6 | 6 1 2 3 | 1 1 6 1 | 6 1 1 6 | 5 — ||

发 呀 我 发

洋

财



### 3. 在唱法上的特殊风格与技巧选例。

《陶潜访江南》中尤子金被捉的一段，演唱时牙齿咬紧一点，舌头打噜，显得口齿不清，刻划反面人物的形象与感情，其中几处用消板（后半拍起唱）节奏轻快。

#### 烂 腔

1 = F 或 G  $\frac{2}{4}$

彭延坤唱

刘淡浓记谱

( 2 5 | 6 2 0 6 | 5 5 ) | 3 3 3 5 | 2 5 |

唯有那个强盗

2 3 | 2 3 2 0 | ( 2 5 | 2 3 2 ) | 0 5 1 | 1

尤子金呃嘿

他被捆

$\frac{3}{4}$  5 5 | 5 1 |  $\frac{3}{4}$  5 5 0 | ( 2 5 | 2 6 5 ) |

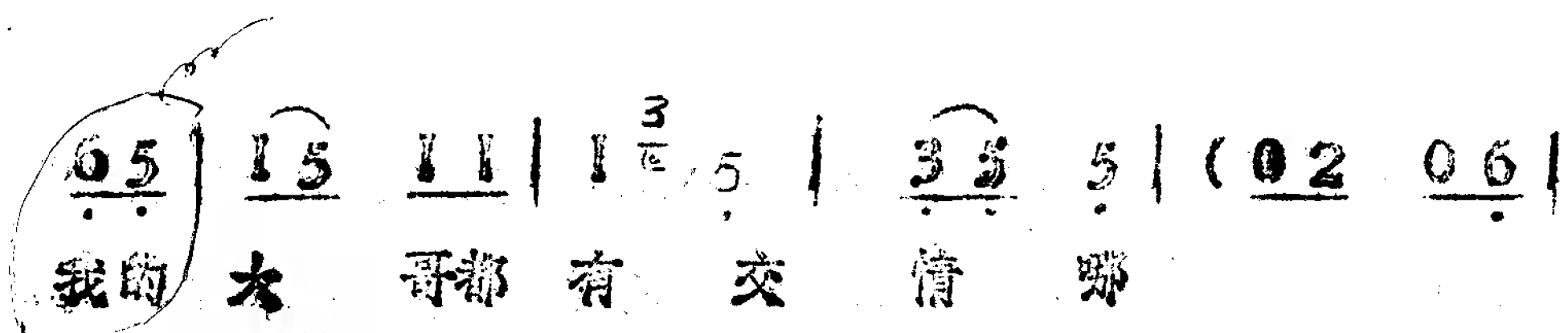
时啊心运神哪

0  $\frac{1}{2}$  6 1 | 1 6 5 |  $\frac{1}{2}$  6 1 |  $\frac{1}{2}$  6 1 | 3 · 1 | 2 — |

江南七十一条衙门有喂

( 2 5 | 2 3 2 ) | 1 1 1 1 |  $\frac{1}{2}$  6 5 1 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 5 |

七十那个一条衙门我的



5 6 5 ) ||

### 3. 祁阳小调的演唱形式大致有如下几种:

(一) 男女对唱: 是祁阳小调的主要形式之一。在过去, 它由一男一女对唱, 演唱时, 男的拉二胡伴奏伴唱, 女的主唱, 男的以面部表情为主, 女的可以用手做些简单的动作, 男女二人演唱时作感情上的交流。一般在院子里, 街道上或草坪里演唱的多, 解放后, 小调演唱得到了党和国家的重视, 可以搬到舞台上演出了, 这时, 男女二人在舞台前中, 男的坐左边, 边拉琴边伴唱, 女的站立在右边为主进行演唱。唱时, 女的用左手的拇指和中指的指头夹住小瓷碟子的中心, 碟面向外, 同时再用左手的食指和无名指的第二节与中指一起将一根竹筷子横起夹在碟子面上, 要拿紧而不死, 松而不掉, 拿紧了, 打不出声音, 拿松了, 碟子会掉地上, 敲击时, 拇指和中指夹住碟子不放, 作支持点, 食指和无名指将夹住的筷子有节奏地一下一下地敲击碟子, 与此同时, 用右手的拇指与食指拿住一根筷子的一端, 不紧不松, 能够灵活转动。演唱时, 两手配合, 按音乐的节奏, 舞动双手, 动作可大可小, 上可举过头顶, 下不过腰, 两手穿花, 有节奏的敲击碟子, 使其发出清脆的声音, 很有地方色彩。

碟子的选择要非常讲究，厚薄均匀，声音清晰、明亮即可。如几个演员同时使用碟子，必须注意每个碟子的音高，音色基本一致，否则就会影响集体演出的效果。

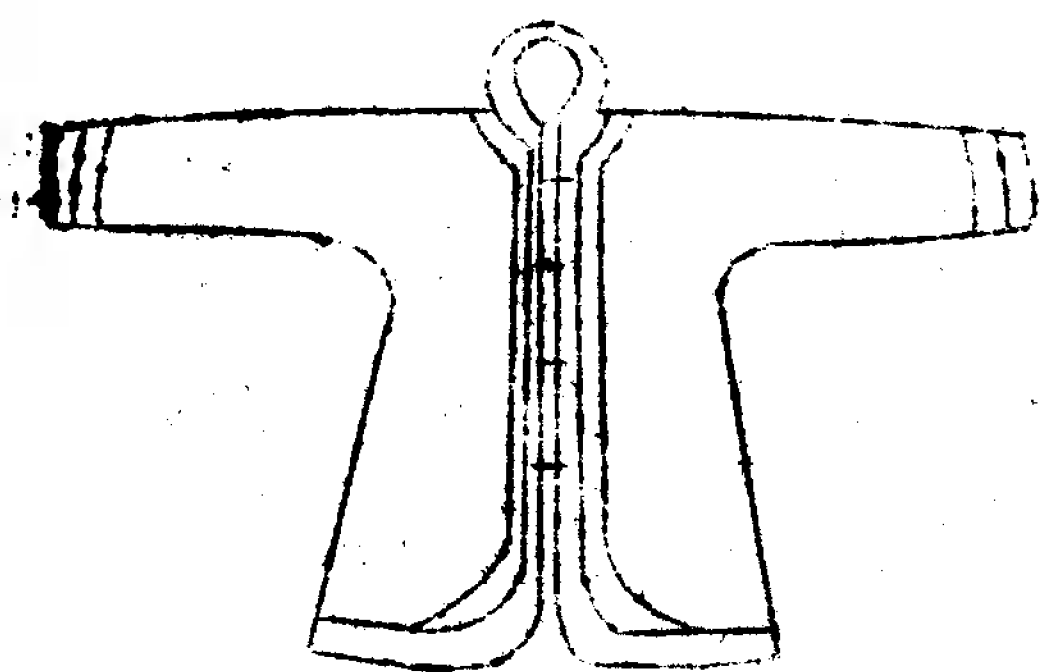
如不用碟子时，也可用盅子相互碰击发出有节奏的声音，效果也很好。即每个演唱者左右手各拿两个小酒盅，盅子口对口叠起来，用拇指顶住下面一个盅子的底部，再用中指、无名指、食指一起来夹住上面一个盅子，演唱时，两个盅子一上一下的碰击，便发出明亮的、有节奏的声音。

(二) 走唱：演员根据情节的需要，可以边走边唱，自由、灵活，动作幅度可大可小，有的动作已接近歌舞化，前奏和间奏用小喇叭和锣鼓伴奏。如《出门调》之类的小调，就是由一男一女边唱边舞表演的，这种形式活泼，很受群众欢迎。

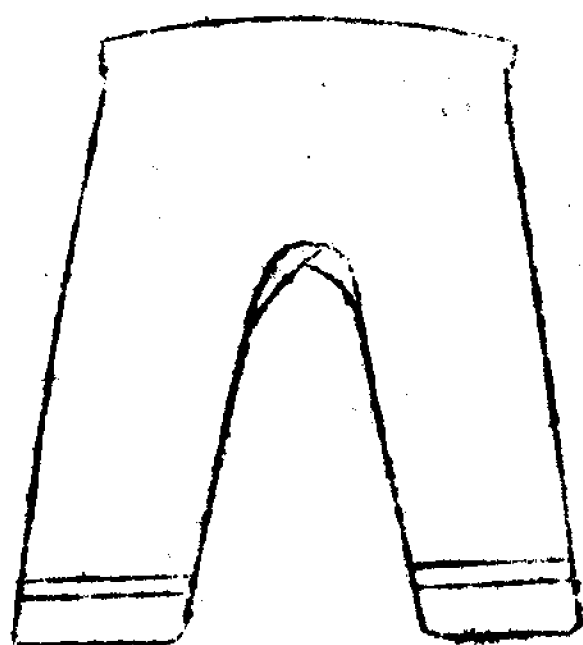
(三) 表演唱：这种表演形式是在解放后由新文艺工作者们，根据演唱的需要，在演唱形式上的革新。由过去只一男一女演唱形式增至四至八个演员表演。一般以女演员为主。在舞台上不断地变化队形，有时小乐队也可以搬到台上，与演员在演唱时交流感情。这种形式使舞台上更为活跃，也有较好的效果。

演唱者的服饰：祁阳小调演唱者，过去在一般场合下演唱时，不需要穿什么演出服装，如果作为花鼓灯在台上演唱时，就穿点彩衣。男的穿白色或浅蓝色的便彩衣，腰间系腰带；女的穿带花点的女便彩衣。如图：

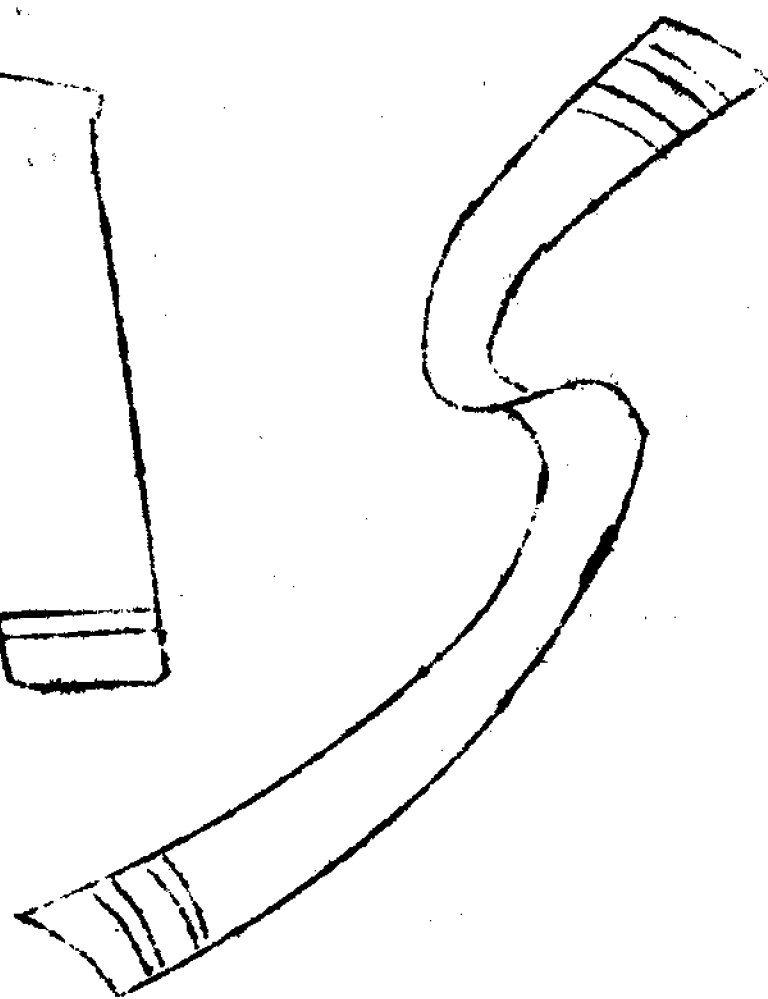
男彩衣



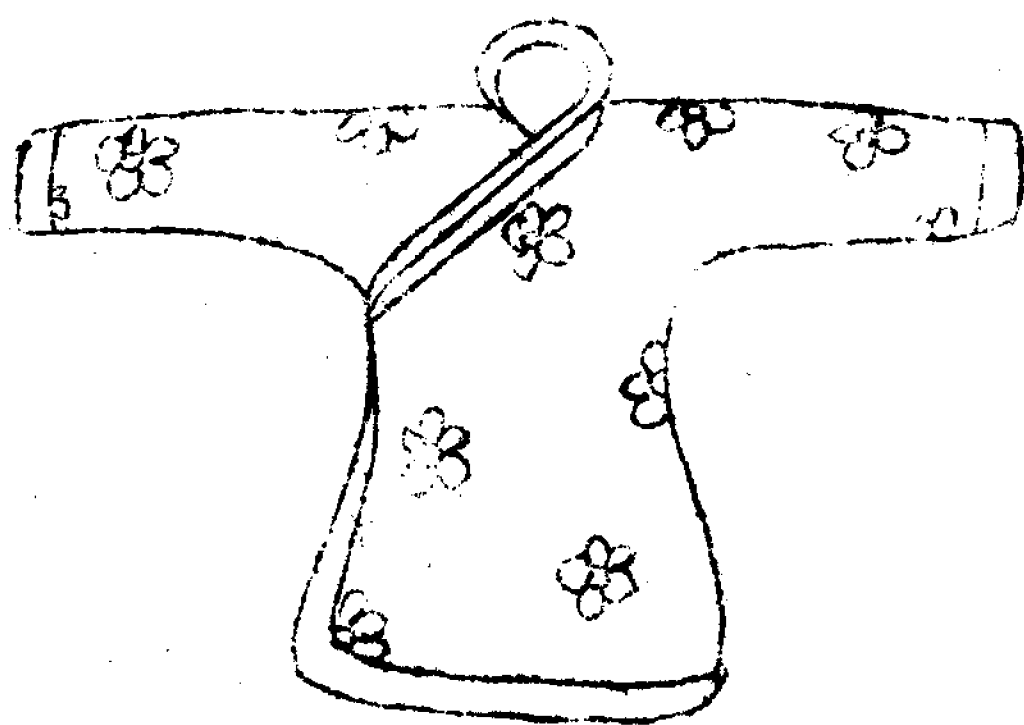
男彩裤



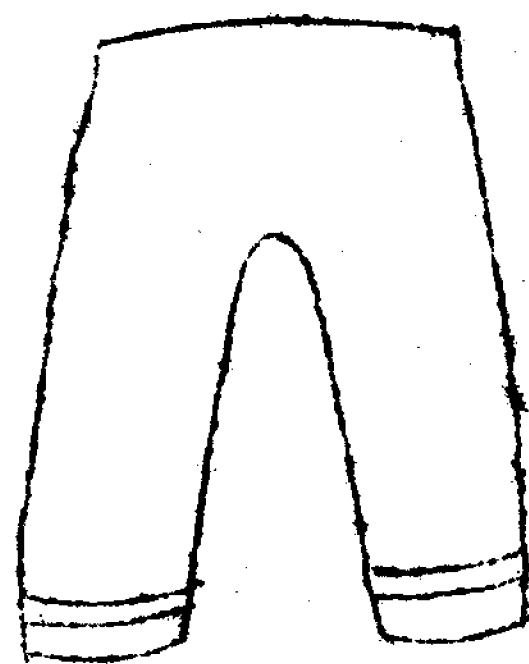
男腰带



女彩衣(红色带花)



女彩裤



正面照片

侧面照片

#### 44 三伴鼓

三伴鼓有单、双、三人等表演形式。

一人表演：鼓在中间（形如扁鼓，有三脚叉架）小锣吊在鼓的右边，边唱边敲小锣，同时丢棒和抛柳叶刀。

二人唱时一人敲鼓，丢棒、抛刀。主唱另一人打小锣，伴唱（鼓居中）。

三人演唱，一人将二端嵌有铜钱的三根木棒，两头尖象织布梭子，轮流掷于空中，双手一面丢棒（抛柳叶刀亦可）一面击鼓歌唱，一人敲小锣伴唱，（鼓居中）。下面介绍慈利县的几种抛棒耍刀的程式和套路。

（抛棒和耍刀，将附插图和照片）



(1) 金钱吊葫芦：左手执一根直立的鼓棒，在右手抛出的两根鼓棒上作上、下移动。

(2) 挽纱：左手横执木棒，呈∞字形在右手抛出的两棒中来回穿插，向右时手背朝下，向左时手心向上。

(3) 剪棉花：左手在右手抛出的两棒中划圆圈状。

(4) 弹棉花：左手接棒后，迅速在右手棒上敲击，节奏可随意变化。

(5) 织布：左手执横棒在右手抛出的两棒中间穿梭式的来回摆动。

(6) 老鼠跳墙：左手执直立的鼓棒，右手以棒为中心，右边抛，左边接，交替进行，左手成跳动状。

(7) 滚里接滚：左、右均可在两腿间从不同方向丢棒接棒。

(8) 盘龙缠腰：右手把鼓棒从背后丢去，左手接抛，丢接相连（左手亦可）。

(9) 麻雀衔柴：把接住的棒迅速含入口中，反复进行。

(10) 姑儿梳头：左手与右手交替接棒后，从头部两侧往后抹一下。

(11) 白马现蹄：右腿朝后翘起，右手接棒后立即放在脚掌上，左手再从掌上接棒丢出。

(12) 麻雀闹窝：右手丢棒，左手接棒后立即摇动，使嵌在木棒两端的铜钱发出不同节奏的响声。

(13) 雪花盖顶：右手把棒放在头顶，左手取下后立即抛出，不断交替进行。

(14) 冲天炮：亦名“白蛇吐箭”。把接住的棒抛出数丈，越高技艺越强。

(15) 砍四门：两手向上接棒后，有力度的向左、右抖动，即离开了原接棒位置。亦可为“内四门”、“外四门”。

(16) 螃蟹抱儿：把接住的刀放在头顶、腋窝、肩头、膝要、两肘处夹住。

注：刀和棒的表演形式基本相同，均可任意变换花样。

#### 5. 湖南地花鼓的表演形式和特技：

(这里记述的是流行在长沙地区的地花鼓)

地花鼓表演的人数为一丑一旦，或一生一旦，所反映的内容广泛，有表现劳动人民对旧社会制度与统治者不满与增恨，如《打豆腐》中唱到“天不平，地不平，南风不发发北风，发起北风冷煞人，有了被窝扯被盖，没有被窝草内存，你看公平不公平……”借助对北风的诅咒，唱出了劳动人民对旧社会不平的呼声，有反映劳动场面和生产季节的如《十月望郎》按月分表示季节的生产特征。“三月望郎是清明，清明时节雨纷纷；四月望郎四月八，家家户户把田插……”还有歌颂赞美古代贤人、祝福五谷丰登、六畜兴旺如《比古》、《滚灯》等等，但更多的还是以反映男女之间的爱情和婚姻为主要内容，如《洗菜心》、《守月》等，《守月》中唱道“八月

36

十五望月光，手拿月饼泪泱泱，想起我那有情郎，不知情郎在何方。”

表演时，多以手绢，扇子为固定道具，表演场地多在堂屋或晒谷坪，也有在方桌或两条板凳上表演。由于演出场地方便灵活，服饰道具简单，可以家家进，家家演，人们百看不厌，燃鞭喝采之声通宵达旦，状极热烈，到那家，那家便以香烛迎送，而且开“包封”打“彩礼”给节日增添了欢乐，成为“农家乐”“全家乐”的乡土艺术。

表演时演员多借用虚拟手法，象征性的动作，如唱词是“小妹下河洗菜心”，动作（则以半蹲双手胸前摆动，表示洗菜，如唱词是“四月望郎四月八，家家户户把田插”。演员则把手指伸出做四和八，同时弯腰作插田状，但在动作上是特别讲究严谨的对称和“团结紧”（即双人动作紧贴而舞），每一段均有一个双人造型，如“反顺<sup>子</sup>”、“内外荷花”，动作靠得紧紧的，尔后男女紧贴在一起造型亮相，每一段的出场和末句动作基本相同，动作均为背对观众，面向神龛（即“打背场”）。

在旦与丑的表演上，一般以旦为主，丑配合，小生即小丑，开小花脸，性格活泼开朗，俏皮逗乐，小丑的动作粗犷，多半“矮桩”“梭梭子步”、“虚点步”和“称勾步”（即二人对走三步半）和“并字步”（二人并肩走二至三步）。旦的表情则含蓄细腻动作优美轻俏，多用“碎步”，“洗手巾”，“挽花扇”，“耸肩”等动作。手、眼、身、法、步运用自如，尤心眉目传情（即梭媚眼）为

特点，演出时分边唱边舞和以唱伴舞两种形式，前者仅奏弦乐（称清乐或小乐，不用帮腔）音乐或高亢或优雅，和谐动听，后者用打击乐。大唢呐伴奏（称大乐）气氛热烈欢快。

地花鼓的音乐富有动作性，形象性和鲜明的节奏感，词曲结合紧密，长短乐句可灵活的增删，用方言演唱，加上很有特色的衬字如“哥哥咧，妹子咧”衬句“梭得这么子梭得梭”以及“咕噜子”（舌花）等，使地方色彩得到加强，形成独特的风格。

地花鼓（长沙地区）队形图案：

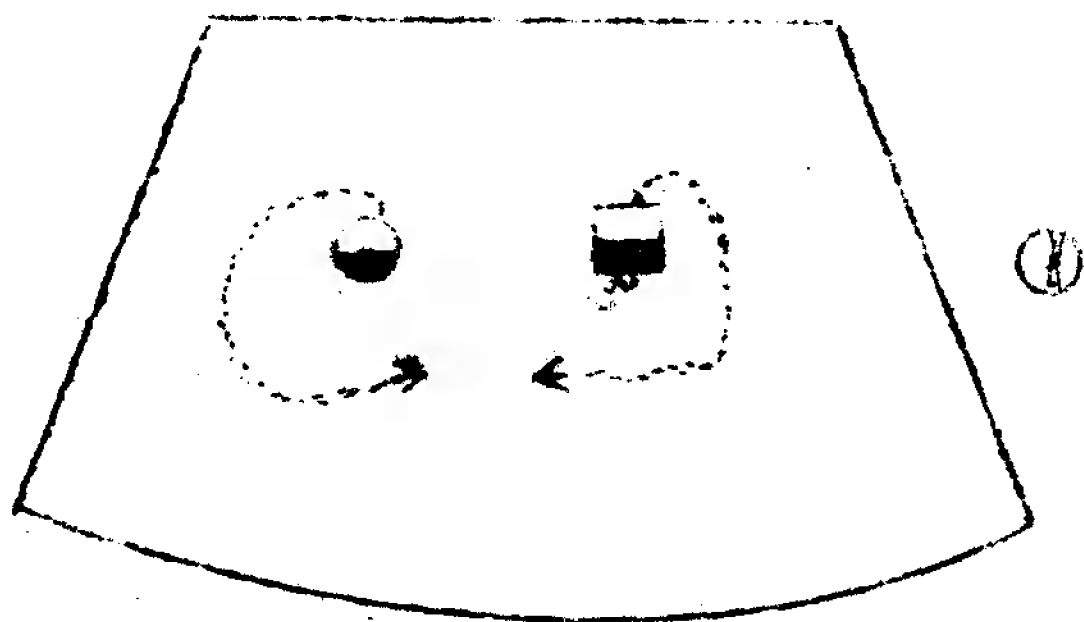
外荷花

○ 代表女

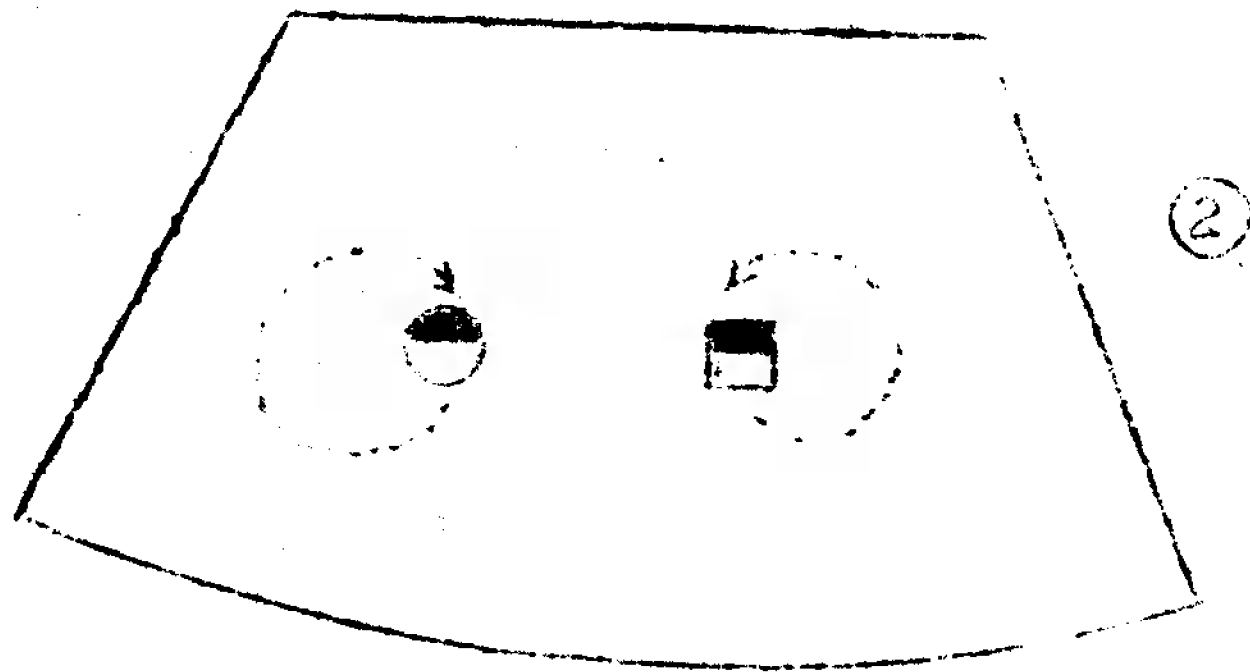
● 白代表面

□ 代表男

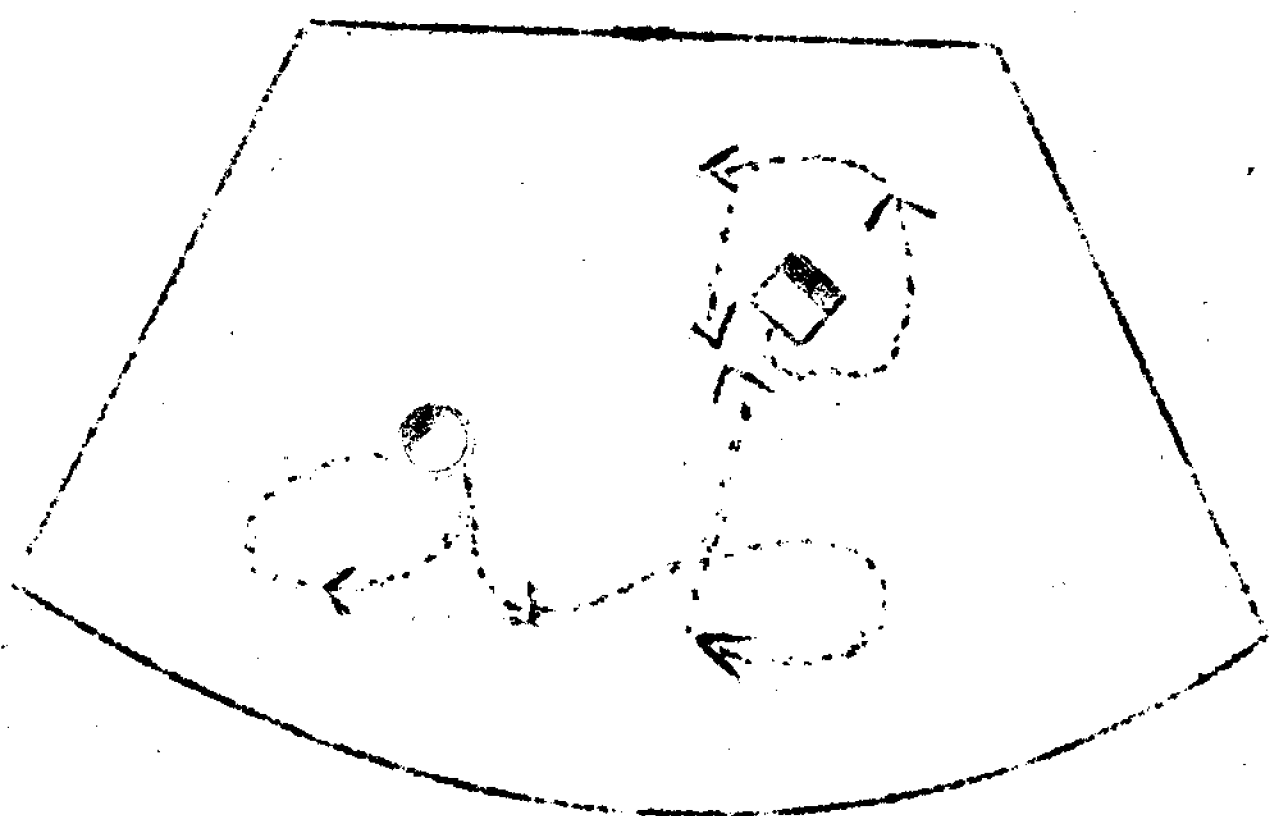
■ 黑代表背



内荷花

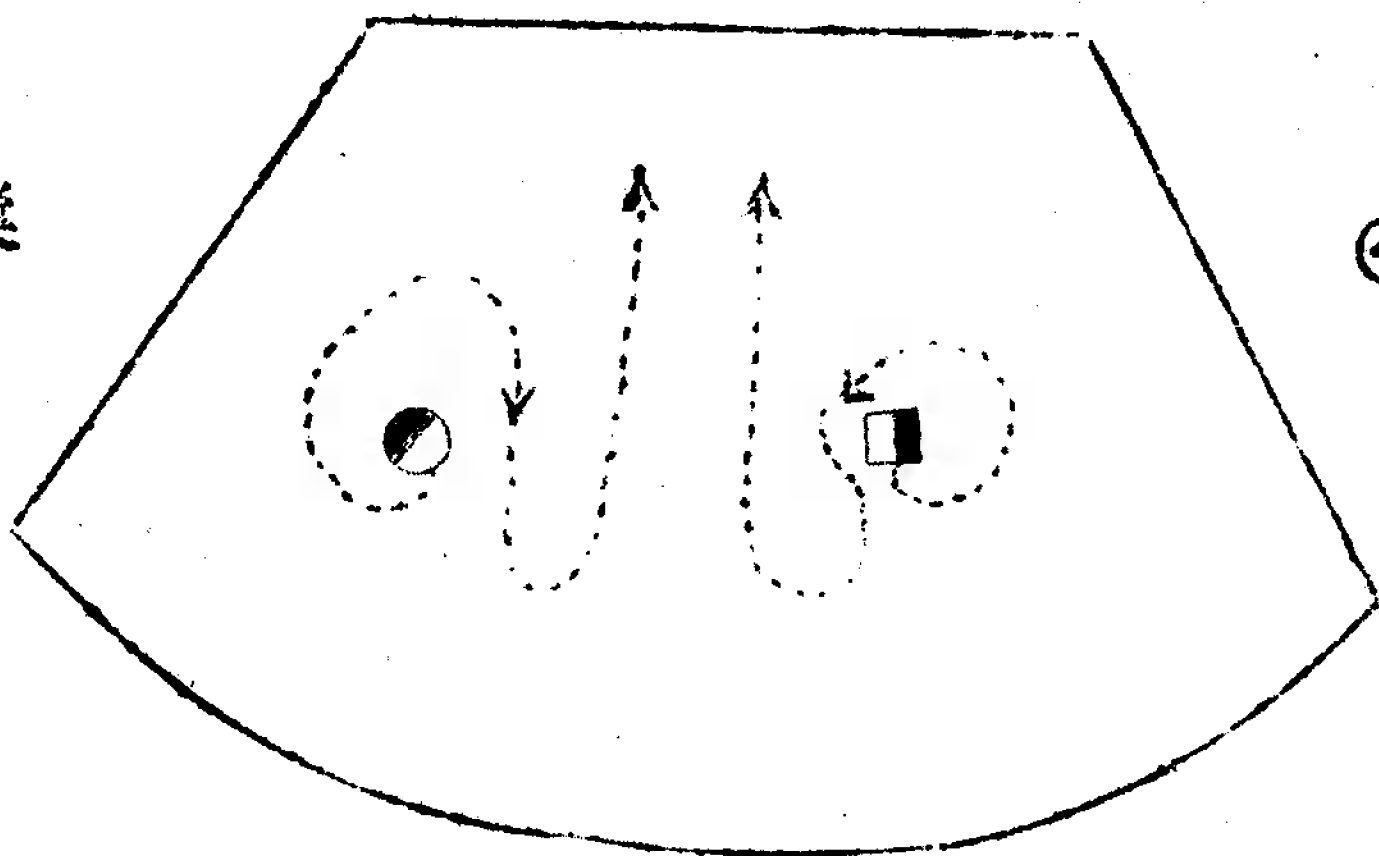


扯四角



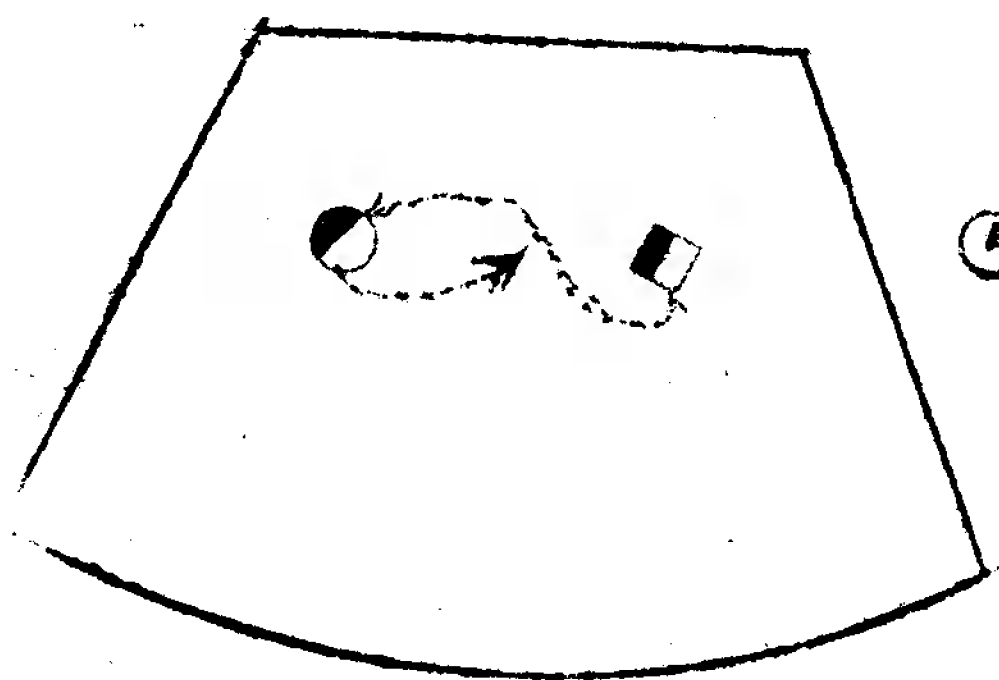
③

凤还巢

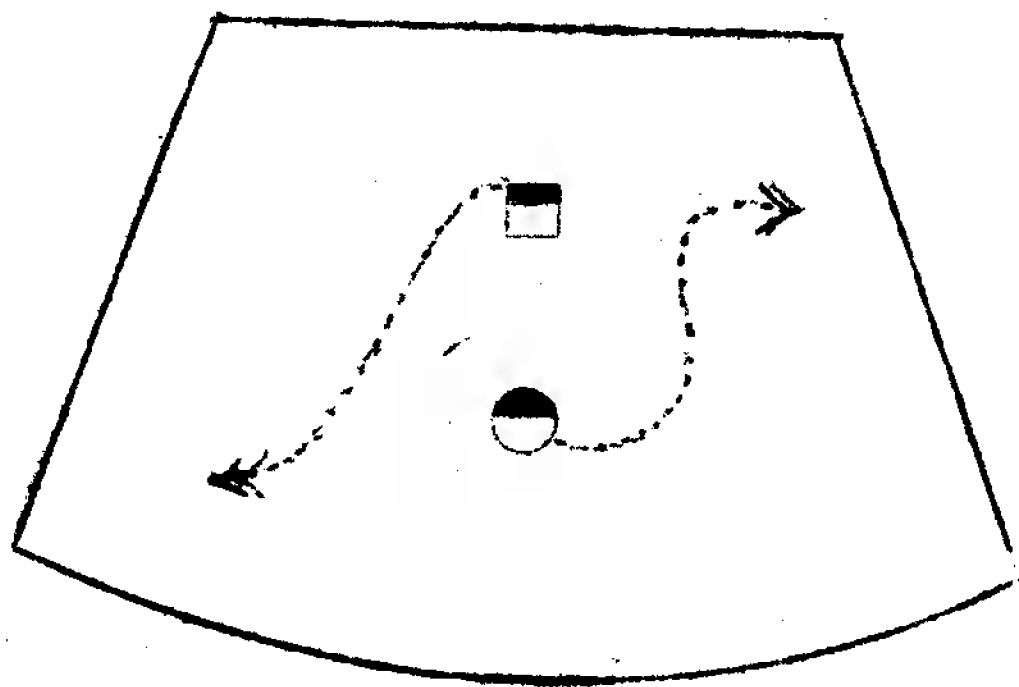


④

双推磨



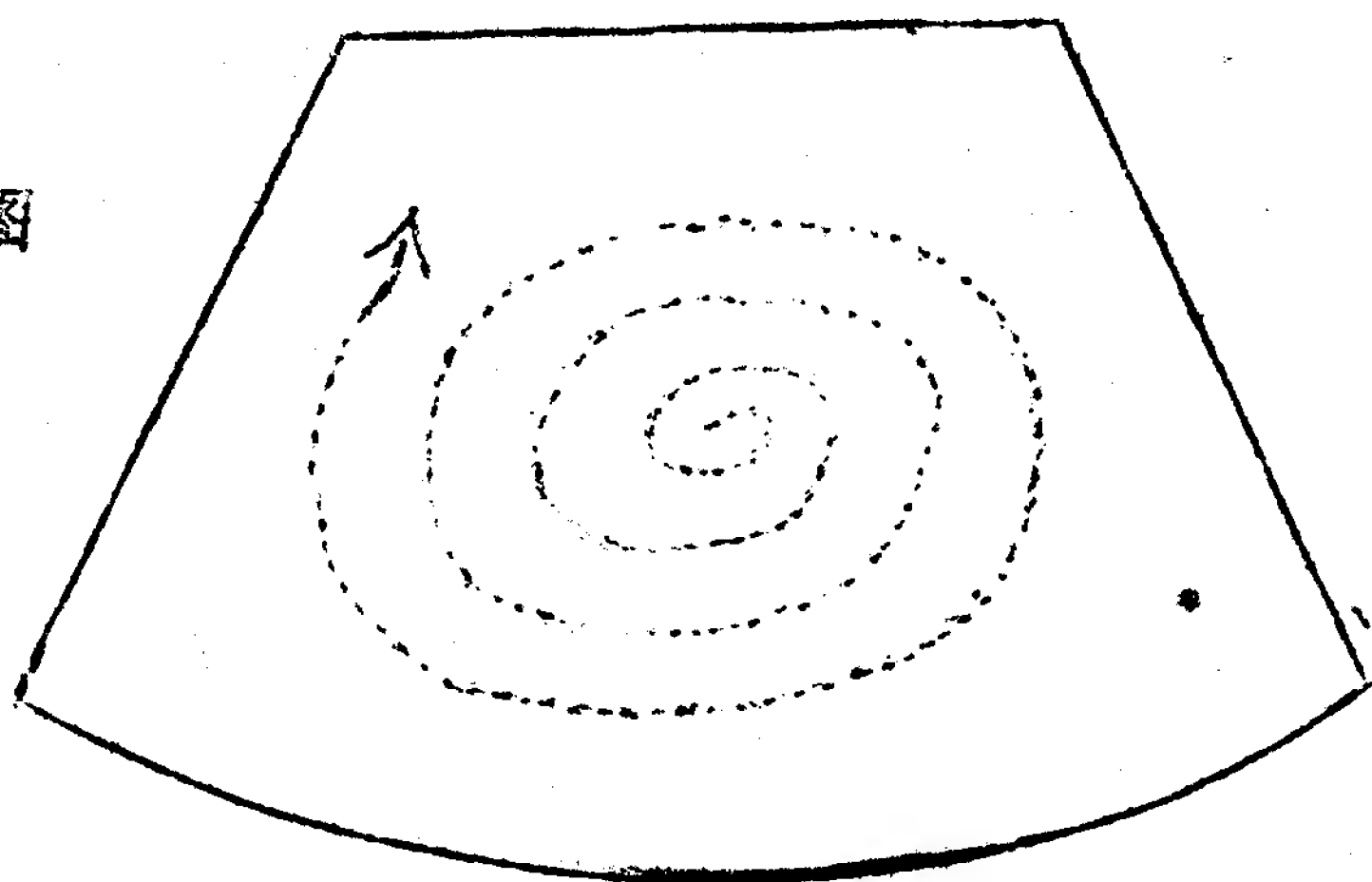
⑤



⑥



太极图



### 单人锣鼓说唱

单人锣鼓说唱是一种带技艺性的新型说唱形式。演出时，演员既是表演者又是伴奏员，不但要说唱故事，还要同时运用手肘臂脚操作高音中音低音三套不同音响的锣鼓和双筒子母琴，“十面锣”风锣、月锣、芒锣、车水锣、云锣、川钹、鬼钹、碰铃角钹、木鱼梆子、大小哨呐及笛笙等64件乐器，既能说唱中长篇大书曲目（如《东方美人窟》《武松传》）又能演唱细腻悠美的民间小调。特别善长即兴表演现场即兴作词（见子打子）给人“远听一台戏，近看一个人”的艺术效果。

这种形式近似我国明末清初“十不闲”（见中国大百科全书467页插图）解放前我省湘潭浏阳一带也有一人操作简单几件打击演奏的“隔壁戏”，不过都是能拉者不唱，能唱者不敲。60年代初由现省曲艺团李迪辉根据民间皮影戏打击乐“一把抓”的原理，

创造和发明了单人锣鼓说唱这一新<sup>望</sup>的形式，并搬上舞台，正式成为湖南一种曲艺形式。

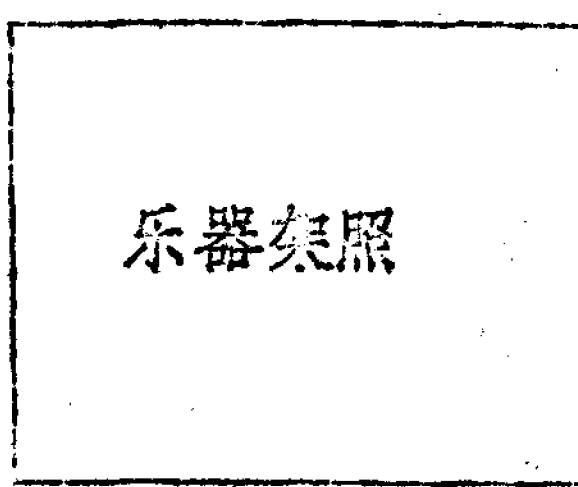
单人锣鼓说唱词格是韵文式，音乐上博采戏曲板腔之长，曲调上取民间小调之流畅优美，吐字以长沙官话为依据，行成了自成一体的流派风格，表演上俱有快书<sup>变脸变</sup>态，语言上近乎相声笑话之幽默加之吹拉弹唱，都具独奏功能，所以出奇至胜，以少胜多，加上一物多用（巧妙的改变打击音色进行模仿）故又能以假乱真，真真假假，给人诙谐风趣热烈欢快的喜剧效果。

通过曲艺改革和革新，李迪辉又对单人锣鼓架不断革新改造，不但使几十件乐器合理布在一个不锈钢制的扇形组合折叠滚轮式的架子上，还创造了脚踏电吉他，并装上了流水循环灯，使其增加了现代感，保持着民族特色。

近年来他开拓了一条新路，在保持单人锣鼓说唱的基础上增加一名女演员，变单档为双档，称之为“鸳鸯锣鼓”，从男女表演交流上和声腔造型以及从锣鼓双鼓的对比上来看，活跃了舞台气氛，丰富了舞台色彩，增强了音响效果。



正面演出照



乐器架照

## 地 花 鼓 插 图



图 (1) 旦回头望月



图 (2) 丑矮桩步

### 三、重点表演片断及有代表性曲目摘录:

334

#### 1. 常德丝腔传统曲目《双下山》表演片断:

男女二个演员穿上戏装(戏曲中和尚尼姑的服饰),用戏曲表演方法,走台步,摆身段,其中有一段二人进庙堂敬菩萨的表演。

渭 腔

$1 = G \frac{1}{4}$

戴望本唱

黄辉记谱

$5 \curvearrowright$  |  $5 \curvearrowright$  |  $5 \curvearrowright$  |  $\underline{3 \ 3 \ 1}$  |  $5$  |  $\underline{6 \ 2}$  |  $\overset{6}{1}$  |  $\overset{5}{1}$   $\overset{6}{5}$  |  
 (和尚唱) 走 走 走 小幼 尼 你 来 瞧 (尼) 瞧 什

6̣ | 0 <sup>6</sup>/<sub>4</sub> 1 | 1 1 | 6 5 | 5 5 | <sup>6</sup>/<sub>4</sub> 1 | 5 1 | <sup>6</sup>/<sub>4</sub> 1 1 | 1 3 |

公(和) 来 此 已 是 大 庙 堂 殿 前 无 人 招 香

2 | 5 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | 5 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | 5 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | 6 1 | 5 5 |

菩(和)山 门 外 见 一 公 见 一 婆 一 公

<sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 <sup>6</sup>/<sub>4</sub> 1 | 5 . 5 | 5 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | 0 1 | 2 | 5 2 3 | 6 6 | 6 1 |

一 婆 那 是 什 么 菩 萨(和)那 本 是 土 地 菩

2 | 5 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | 5 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | 2 . 1 | 2 1 | 2 . 1 |

萨(和)山 门 内 见 面 位 黑 里 里 达 结 里

2 1 | 5 3 | 5 5 | 5 1 | 2 1 0 5 | 5 3 | <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | 5 3 |

结 巴 那 是 什 么 菩 萨 那 本 是 哼 哈

5 5 | 5 1 | 2 | 5 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | 5 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 5 | 2 . 1 |

二 将 菩 萨(和)钟 底 下 坐 一 位 头 戴

2 1 | 2 . 1 | 2 1 | 6 1 | <sup>6</sup>/<sub>4</sub> 5 1 | 5 3 | 5 5 | 5 1 |

皮 褥 身 穿 装 扮 手 执 锡 杖 那 是 什 么 菩

2 | ..... (略)

表演时男女二个演员或坐唱或走唱，二人配搭默契，一问一答，自然流畅了一气呵成，数唱本身的特点是语言性较强，自然的节奏

规律反映了语言的基本形态。和尚尼姑二人借数菩萨来抒发心中的感情，越数越有劲，越唱越激动，情绪上得到不断的升华。一直数到“菩萨菩萨都是娘生下”结束，突出了高潮，点明了主题，仿佛是“相声”的抖包袱，引起观众哄堂大笑之后而又产生对尼姑和尚二人被封建枷锁束搏的同情和怜悯，老艺人坐唱，主要是唱念的口齿功夫，年轻演员可以站唱边走边数菩萨，用动作来模拟各种菩萨的形态，用虚拟的手法表演出生动的形象，加上眉眼传情，眼里出戏，表演起来十分精彩。

另一段是二人边唱边走，走到了夕阳桥，桥断了要过河的表演。

## 谓 腔

1 = 2 4

戴望本唱

黄挥记谱

(和唱)  $\overset{3}{\dot{1}} \overset{3}{\dot{2}} \mid \dot{1} \overset{3}{\dot{2}} \mid \dot{1} \overset{3}{\dot{2}} \mid 3 \overset{3}{\dot{2}} 5 \mid \overset{3}{\dot{2}} 5 \mid 6 \overset{6}{\dot{2}} 5 \mid 6 \overset{6}{\dot{2}} 5 \mid$

小 幼 尼 你 来 瞧 瞧 瞧 什 么 (和) 来 此

$\overset{6}{\dot{2}} 5 \mid \overset{6}{\dot{2}} 5 6 \mid \overset{6}{\dot{2}} 1 \mid$

已 是 夕 阳 桥

和白：桥断了，

尼白：这……这又如何是好呢？

和白：待我背你过去，你可不要喊叫。

（数板）和尚和，搯老婆。

脱下云鞋忙过河，云鞋含在口，

尼白：和尚！

和尚：嗯！

尼白：师父！

和白：哦！

尼白：和尚师父喂！

和白：喂！哦 荷！

接唱 谓腔

5 3 | 5 5 |  $\overset{6}{\text{E}}$  | 5 |  $\overset{6}{\text{E}}$  | 1 | 2 | 5 3 | 5 5 | 6 |

背你娘的 时 遭到 娘的 瘟 叫你 莫开 口

5 | 1 |  $\overset{3}{\text{E}}$  | 1 | 2 | 5 3 | 5 5 |  $\overset{6}{\text{E}}$  | 1 | 5 |  $\overset{3}{\text{E}}$  | 5 |  $\overset{6}{\text{E}}$  | 1 | 1 | 1 |

要我 来 答应 云鞋 掉下 水 害得 我 和尚

5 5 | 1 | 1 | 2 | ……

又要 打转 身

（曲谱下略）

表演时，和尚搯上尼姑，做过河淌水的动作，和尚口中含了靴子，尼姑趁机打趣的叫他，“和尚”！“师父”！喊得既柔又娇，声嗲气，使得和尚要答应又不能开口，最后被尼姑弄得不知所措，忘记了口中的靴子，甜甜蜜蜜的答应了一声“呃”，把靴子掉



到了水里，和尚又埋怨又爱恋的数说尼姑不该叫他，害得他打转身捡靴子。表演时和尚把云鞋脱掉含在口里，背上尼姑做过河淌水的动作，相互逗趣，配上夸张的抬腿过河动作，尼姑在背上又喊又叫，状极生动，将二人和谐的感情表现得淋漓尽致。

## 2 长沙弹词《骂男人》片断：

作品以一群农村妇女在月下谈笑，叽叽喳喳“骂男人”的新颖手法，赞扬了三中全会以来，农村实行了承包责任制，生产力得到了发展，农民的生活水平提高了，呈现出一片欣欣向荣的景象，妇女们表面上是骂自己的男人，实际上是夸讲自己的男人，正如词中唱的“打是亲来骂是爱，心里花儿开”。坐唱形式表演，舞台上乐队与演员各占一边对称的排列，有领唱、伴唱、重唱，女演员分甲乙丙丁四人，手持云板击节和当道具，轮到谁唱时，谁就站到舞台前中心点表演，这里记述的是最后一段表演，女演员丁，扮作细妹子，羞答答地，与乐队坐在最前边的胡琴手，即细妹子的未婚夫二人对唱，唱完后胡琴手又回到乐队座位上，表演起来，极其风趣、乐观，伴唱者在旁边打起，形式活泼，热烈欢快，演员用粗犷、泼辣的风格演唱，甚至带点笑声演唱，收到极强的艺术效果，该曲目曾参加1982年全国曲艺（南方片）调演，获二等奖。

乐白：你们来是不骂哒啦！

丁白：她们那！骂完哒！

乐白：她们骂完哒，那你呢？

丁白：我！

众白：是呀！你还要骂一骂！

2  
1 = G —  
4

王大志 词  
任 佳 编曲

( 0 5<sup>↑</sup> 3 | 2 1 2 ) | 5<sup>↑</sup> 6 5 | 6 1 2 | 2 2 0 |

甲唱 细 妹子 羞 答 等 (哟)

众 0 1 3

和 羞答

1/2

2 ( 5 6 1 2 3 ) | 3<sup>↑</sup> 5 5 | 3 5 6 | 3 1 5 6 3 |

答 甲: 看 脸 上都 红 辣 辣 (哟) 众 脸上

3 5 6 3 1 5 | 甲唱 3 2 3 5 3 | 3 5 5 6 | 0 1 |

红 辣 辣 (哟) 咀巴 翘 几 翘 哇 她

3 5 3 3 1 | 2 3 2 — | 6 1 1 5 1 5 | 5 6 5 3 2 |

眼睛 眨 几 眨 只见她 气 冲 冲

3 2 3 3 1 | 2 0 | 6 3 | 3 6 1 5 | 3 1 1 1 1 |

假装 把火 发 了: 我 又 冒出 嫁 哪来的 男人

2 3 2 — | 5 1 6 2 6 | 6 1 1 | 6 6 2 6 | 1 2 3 2 6 |

家 你们 乱讲 话 招呼 会 烂 咀 巴

5 5 — |

甲唱 ( 5 6 5 5 ) | 6 3 6 6 6 | 6 1 5 . |

你 莫 说 谎 话

5 6 1 3 3 2 | 1 2• | 3 5 5 6 | 5 6 5 3 2 |

爱人 早有 哒 会开 拖拉 机

1 6 5 6 1 | 2 3 2 — |

还会 把琴 拉

就是就是（指着乐队中胡琴手）

1 2 3 5 1 6 | 5 0 ||

明明 就是 他

乐队众白：（对胡琴手）哦。是你呀！（推出）出去出去。

让你那未来的堂客当面骂去！

众：哈……

胡琴手：这…（与丁碰面）

丁：哎 ……（羞跑）

甲：（提）莫跑 。跑不脱的

乙：胆子放大些

丙：怕么子丑痧。反正是要结婚的。

丁唱：

( 5• 6 5 3 | 2 3 5 ) | 6 6 5 3 1 6 5 | 2 3 5• |

羞得我 肉 也 麻

3 6 5 6 1 3 2 | 6 1 2 3 | (2 2 0 3 | 2 2 6 1 2 3) |

脸上象虫子爬 (胡琴手唱)

1 3 6 6 3 | 2 3 5 • | 5 6 6 3 1 1 1 | 2 3 2 - |

要骂你就骂 怕骂就不是男人家

3 1 1 6 5 6 5 | 3 6 6 6 1 5 | 6 • 3 1 3 | 6 3 5 |

只要你心中不变卦 你就放大胆子

3 1 6 | 5 0 |

小声骂

(丁暗点头。众发笑)

丁：笑么子痧。听我骂！

(5 5 5 5 3 | 2 2 2 2 3) | 3 2 5 | 6 3 1 6 5 |

丁唱 你驾铁牛

3 2 5 • 6 | 1 2 3 2 1 | (2 • 3 2 1) | 1 5 6 6 |

蠢似牛 大清早起

1 • 2 3 5 | 5 3 5 | (5 • 1 6 5 | 3 2 5 5) |

到田头

6 3 1 6 3 1 1 | 1 2 1 6 5 | 6 3 3 6 3 1 1 |

不抽别人的烟 不喝别人的

2 . 3 2 | 1 6 6 5 | 3 5 6 1 6 5 | 3 1 5 5 1 |

酒 到了我家不怕丑一餐吃

1 6 5 | 3 \ 1 | 2 0 |

了 两斤肉

众：哈……

女众：就是咯样骂的。

乐众：咯就骂出味来哒！

胡琴手：（对丁）我要你轻点啦！

众：哈……

丁：我还要骂！

( 5 5 5 5 3 | 2 2 2 2 3 ) | 3 2 3 5 | 2 1 2 3 |

你这个拖拉机手

5 2 3 2 1 | 2 3 2 | ( 5 | 6 1 2 ) | 5 1 1 1 |

太拖 拉 拖得别个

6 6 1 3 | 5 6 6 3 | 5 6 5 ( 3 | 2 3 5 0 ) |

心里好象猫爪子抓

5 1 2 5 3 | 5 5 | 5 | 3 3 3 2 | 3 5 2 1 |

那天约你去照相等得我眼望穿来

6 3 5 | 1 2 1 6 5 | ( 1 2 1 6 5 6 5 ) |

脚站麻 （白）你若是哎

1̇ 6 6 5 | 1̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 1 1 |

再摆 那个 臭 架 架 胡白：从今  
乐是咧？

3 | . 2 1 2 | 5 | . 1̇ 6 5 | 5 . 6 5 3 | 2 6 5 1 |

以 后 莫 来

3 1̇ 6 | 5 0 |

我 的 家

胡琴手白：大家看。我咯不是来了吗？

甲：是啊。你这一骂，就骂拢来了咧！

乐众白：你们还骂不骂呀！

众白：我们哪……哈……

合唱：

( 5 5 5 1 1 6 | 5 5 5 5 3 | 2 2 ) | 3 2 1 |

女 人

3 5 1 | 2 | 3 | 2 - | ( 2 . 3 2 5 | 6 1 2 ) |

咀 巴 乖

1̇ 6 2 | 5 6 | 1 2 6 | 5 - | ( 5 . 6 1 2 |

心 直 口 又 快

6 1 5 ) | 3 | 5 | 1 1 | 5 . 6 5 6 | 2 . 3 2 |

(女合)打 是 亲 来 骂 是 爱



5 6 5 6 | 5 3 2 | 1 1 6 3 | 2 3 2 |

(男合) 骂 是 爱 心里

1 2	1 6	5 —	1	5	6 5	3 2	5 6	5 —
花	儿	开	女合	心	里	花	儿	开
				5	5	6 5	3 2	5 6
			男合	心	里	花	儿	开

### 常德丝弦《欧阳海舍身救车》片断

该曲目高度的赞扬了共产主义战士欧阳海同志的崇高品德和英雄事迹。重点记述他舍身推马，不顾个人安危，勇救列车而英勇牺牲的一段。

由原湖南省曲艺团 64 年创作演出，李启贤改词、刘淡浓编曲，彭兴贤领唱。演员队伴唱、民乐队伴奏。湖南省广播电台录音播放演出效果较好。演出时场面紧张激烈，情节生动感人，音乐和表演有所创新，富有战斗气氛，突破了丝弦曲调和表演以文雅、含蓄为主的风格。

2  
1 = G —  
4

李启贤 词

刘淡浓 编曲

( $\dot{1}$   $\dot{1}$  5 5 | 3 3 5 5 | 5 5 | 5 5) |  $\dot{1}$   $\frac{3}{\text{E}}$   $\dot{1}$  |

(伴唱) 山 路

3 0 | 3 5 | 6 0 | (6 6 6 6) |  $\dot{1}$  3 5 | 1 0 |

险 雾 濛 濛

急 转 弯

3  $\dot{1}$  | 5 0 | (5 5 5 5) |  $\dot{1}$   $\dot{1}$  | 3 5  $\frac{3}{\text{E}}$   $\dot{1}$  |

陡 坡 倾

(领) 司 机 同 志

3 5  $\dot{1}$  | 3  $\dot{1}$  5 |  $\dot{1}$  6 | 5 6  $\dot{1}$  | ( $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$ ) |

忙 报 警 一 声 长 嘶

$\dot{1}$  - | 6  $\dot{1}$  6 3 |  $\frac{1}{\text{E}}$  5 - | (5 6 5 | 5 6 5 |

天 地 动

2 5 2 5) | 5  $\dot{1}$  3 2 | 1 (0  $\dot{1}$  2 | 1 1 1 1) |

(合) 战 士 们

3 5 | 1 2 |  $\frac{5}{\text{E}}$  3 (3 3) | 3 5 | 6 6 |

一 听 不 怠 慢

闪 入 路 旁

(6  $\dot{1}$  6) |  $\dot{1}$  - | 3  $\dot{1}$  6 3 | 5 - | 5 5 5 5 |

将 步

停 轰 隆 轰 隆

3 3 3 3 | 1 1 1 1 | (1 1 1 1 | 5 5 5 5 | 6 - |

轰 隆 轰 隆 轰 隆 轰 隆 (领白) 不好 (合白) 怎么?

6 6 6 6 | 2 2 2 2 | 3  $\dot{1}$  2 | 3 2 3 5 | 6  $\dot{1}$  |

气笛轰鸣, 山谷震动, 炮兵连一匹胆小黑 驮炮马

6 5 6 6 | 6 . 6 6 6 | 6 1 6 | 5 . 5 5 5 | 5 3 5 |

突然受惊。疯狂窜入铁道。横在路心。

5 3 5 3 | 1 3 1 3 | 5 3 5 3 | 1 3 1 3 |

瑟瑟发抖。死活不动！哎呀！

1 1 1 1 1 | 1 5 1 | 2 . 2 2 2 | 6 1 2 | 2 2 |

列车若将战马撞倒。压着钢炮。就会出

2 3 2 | 2 3 2 | 5 6 5 6 | 1 0 5 | 1 1 1 1 |

轨翻车。人民财产将受到巨大损失。

5 5 5 5 | 3 3 3 3 | 1 1 1 1 || 1 2 3 5 |

不少乘客将遭到惨重伤亡。

1 0 5 | 1 1 ) : || 1 1 | 3 5 3 1 | 3 1 3 1 | 6 5 |

（唱）司机同志看得清

5 5 | 6 1 6 5 | 6 5 6 5 | 5 3 2 | ( 2 3 2 1 |

心中情急把智生

6 1 2 ) | 0 1 2 | 3 5 | 6 5 2 | 5 3 - |

赶快板下制动闸

( 3 3 3 3 ) | 3 5 | 1 6 | ( 6 5 5 ) | 5 - | 5 6 3 2 |

为挽灾祸

将车

1 ( 0 5 | 1 0 5 | 1 2 3 5 ) | 5 1 2 | 5 3 - |

停

（合）制动闸

(3 3 3 3) | 0 3 5 | 3 1 6 5 | 1 5 | 6 (6) |

哪 能 控 制 这 千 钧 力

5 3 2 | 1 2 3 | 3 - ( 3 3 3 3 ) | 3 . 5 3 1 |

车 依 惯 性 还 是 往 前

2 0 | ( 2 5 2 | 2 . 5 3 2 ) | 3 . 2 1 2 |

行 火 车 吐 白

3 (3) | 3 5 1 5 | 6 (6) | 5 5 3 | 5 3 5 6 |

雾 行 驶 快 如 风 车 声 隆 隆

$\dot{2}$   
7 ( 7 2 | 7 6 7 ) | 0 3 1 | 6 5 6 1 | 5 - |

响 大 地 起 雷 霆

5 . 5 5 5 | 5 5 5 | 3 . 3 3 3 | 3 3 3 |

轰 隆 轰 隆 轰 隆 隆 轰 隆 轰 隆 轰 隆 隆

1 1 5 5 | 1 1 5 5 | (1 1) | (6 6)

轰 隆 轰 隆 轰 隆 轰 隆 (领) 五十米 合 马 不 动

(领) 四十米 (2 2) (合) 马 不 动 (3 3) (领) 卅米!

(5 5) (合) 马 还 是 不 动!

6 6 6 3 5 5 | 3 3 3 2 2 2 | 1 1 1 5 5 5 | 1 5

1 5 ) |

0 3 5 | 1 1 | 0 1 6 | 5 0 (6 |

(合) 眼 见 大 祸 要 发 生

5 5 5 5 ) | 0 5 3 2 | 1 2 3 | 3 - | 3 5 6 |

战 士 们 个 个 往 前 冲

( 6 6 6 | 1 6 5 6 | 5 5 5 | 5 3 2 5 | 5 3 2 5 |

(领白) 列 车 行 行 驶 如 飞 眼 看 就 要 撞 着 战

5 3 2 1 3 | 5 3 2 1 3 | 1 6 5 5 6 | 1 6 5 5 6 |

马。 正 在 这 千 钧 一 发 关 头!

1 0 5 | 1 1 1 1 ) | 0 2 0 2 | 1 1 | 5 5 3 |

(合唱) 只 见 一 人 飞 身

1 - | ( 1 5 1 5 | 2 1 2 1 ) | 0 5 6 | 1 5 |

起

风 驰 电 掣

5 5 3 1 | 1 5 - | ( 5 6 5 | 1 2 1 | 1 2 1 ) ||

向 前 奔 (领白) 谁 冷 白 欧 阳 海!!!

1 1 1 5 5 5 | 3 3 3 1 1 1 :|| 1 2 3 4 | 5 1 5 |

(领白) 欧 阳 海 同 志, 此 时 心 胸 激 荡。 热 血 沸

5 1 5 1 | 5 1 5 1 ||: 3 5 3 5 :|| 1 3 2 3 |

腾, 脑 海 里 只 有 一 个 信 念! 决 不 叫 列 车

1 2 1 | 1 1 1 5 5 | 1 1 1 5 5 | 1 5 1 5 |

翻 车。 决 不 让 乘 客 遇 险! 那 怕 粉 身

6 1 6 1 | 2 2 3 | | 1 2 6 5 | 1 5 1 :||

碎骨，我也要推开战马！

1 . 5 1 | 1 . 5 | 6 6 5 | 1 2 2 | 3 2 1 |

(合唱) 这时节 他想的是列车的安

2 - | 3 . 2 3 | 3 . 5 | 6 6 5 | 3 5 5 |

宁 这时节 他想的是旅客的

6 5 6 1 | 5 - | 6 . 5 6 | 6 . 5 | 1 6 5 |

生 命。这时节 他想的是

3 3 2 3 | 5 - | 6 . 5 | 3 2 1 | 2 - | (5 3 5 6) |

共产主义伟大事业，

1 . 5 1 | 1 . 5 | 3 5 | 1 1 | (1 1) | 3 . 5 |

这时节 他哪将安危置

2 1 6 5 | 1 - | (1 2 3 5) | 1 3 5 | 3 . 5 |

心中， 欧阳海是

3 . 5 1 6 | 5 - | 6 5 6 | 1 . 3 | 5 3 5 6 | 1 - |

毛主席的兵，欧阳海是毛主席的兵！

3 . 2 | 3 5 | 6 3 5 |  $\frac{1}{4}$  6 | 1 | 1 | 1 | 3 | 1 |

为了人民为了党，刀山火海都

3 | 5 ||:  $\frac{2}{4}$  1 . 5 3 5 :|| 3 3 3 3 3 | 5 5 5 5 5 |

敢行！



(领唱)  $\underline{2}$

稍慢。自由 $\underline{4}$

( $\underline{\dot{1}\dot{1}\dot{1}} \quad \underline{\dot{1}\dot{1}} | \underline{\dot{1}\dot{1}\dot{1}} \quad \underline{\dot{1}\dot{1}} ) |$

$\underline{\dot{1}\dot{1}\dot{1}} \quad \underline{\dot{1}\dot{1}} ) | \dot{1} \quad \underline{3\dot{5}} | \dot{1} - | \dot{1} \quad 0 | \dot{3} \quad \underline{5\dot{7}} |$

车 如 飞                      马 不

转快

$\dot{6} \quad ( \dot{6} ) | \dot{5} \quad \dot{1} | \dot{5} \quad \dot{3} | \dot{5} \quad \dot{5} | \dot{1} \quad 0 | \dot{5} \quad \dot{5} |$

动                      形 势 如 火 燃 眉 心                      车 声

$\dot{5} \cdot \underline{\dot{7}} | \dot{6} \cdot \dot{5} | \dot{1} \quad \dot{2} | \dot{3} \quad 0 | \dot{6} \quad \underline{\dot{6}\dot{5}} | \dot{1} \quad \dot{1} \quad \underline{\dot{3}} |$

隆 隆                      我 志 如 铁                      狂 风                      呼 呼 我

$\dot{5} \quad \underline{\dot{3}\dot{1}} | \dot{5} \quad 0 | \dot{1} \quad \dot{1} | \dot{3} \quad 0 | \dot{1} \quad \underline{\dot{5}\dot{6}} | \dot{1} ( \underline{\dot{1}\dot{1}} ) |$

血 沸                      腾                      飞 身 赶                      飞 身 奔

$\dot{5} \cdot \underline{\dot{6}} | \dot{3} \quad \dot{5} | \dot{6} \quad \dot{1} | \dot{5} \quad ( \underline{\dot{5}\dot{5}} ) | \dot{1} \quad \dot{1} | \dot{1} \quad \underline{\dot{3}} |$

箭 步 跃 上 铁 道 中    又 开 双 腿

$\underline{\dot{3}\dot{5}} \quad \underline{\dot{1}\dot{5}} | \dot{6}^{\vee} \underline{\dot{6}\dot{6}} | \dot{3} \quad \dot{5} | \dot{1} \quad \dot{3} | \dot{2} \quad ( \underline{\dot{2}\dot{3}} ) |$

扬 起                      手 肩 膀 顶 住 马 后 臀    (合唱)

$\underline{\dot{3}} \quad \dot{5} \quad \underline{\dot{2}} | \dot{1} \quad \dot{6} | \dot{1} \cdot \underline{\dot{2}} | \dot{5} \quad \underline{\dot{4}\dot{5}} | \dot{3} \quad ( \underline{\dot{3}\dot{3}} ) |$

阶 级                      情 谊 化                      作 千 钧 力

散板

$\dot{3} \cdots \dot{5} \cdots \dot{1} \quad \underline{\dot{3}\dot{7}} \quad \dot{6} \cdots \cdots \dot{1} \cdots \dot{5} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \quad \dot{1} ( \underline{0\dot{5}} |$

死 力 推 马                      出 路                      中!

$\frac{2}{4}$   $\dot{1} \dot{1} \mid \dot{1} \dot{1} \mid \underline{55} \underline{55} \mid \overset{\frac{4}{4}}{3 \cdot 5} \underline{65} \underline{32} \mid$

$\underline{1 \cdot 2} \underline{12} \underline{65} \mid \underline{6 \cdot} \underline{5} \underline{65} \underline{12} \mid$

(领唱)

$\underline{6 \cdot 5} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{3 \cdot 2} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{6 \cdot 5} \underline{3} \underline{1} \mid$

马 脱 险 车 安

$2 \ (\underline{03} \underline{23} \underline{65}) \mid 5 \underline{35} \underline{6 \cdot 5} \mid$

宁 英 雄

$\dot{1} \underline{76} \underline{5} \underline{32} \mid \underline{2 \cdot 3} \underline{21} \underline{61} \mid \underline{5 \cdot} (\underline{1} \underline{61} \underline{5}) \mid$

救 车 勇 牺 牲

$\underline{1} \underline{65} \underline{1 \cdot 2} \mid \underline{35} \underline{31} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \underline{5} \mid$

车 上 乘 客 齐 致

$\dot{1} \underline{6 \cdot} (\underline{1} \underline{61} \underline{65}) \mid \underline{35} \underline{56} \underline{1} \underline{6} \mid$

敬 人 如

$\underline{51} \underline{65} \underline{3 \cdot 2} \mid \underline{1} \underline{65} \underline{35} \underline{26} \mid$

潮 水 花 如

$\underline{1 \cdot 2} \underline{12} \underline{16} \mid \underline{5-} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{6-} \mid$

云 (合唱) 马 脱 险

6 1

5 1 6 5 5 3 2 | 1 1 2 3 5 | 6 5 6 1 5 - |

车 安 宁            英 雄 救 车 勇 牺 牲

5 6 1 . 2 | 5 4 5 3 . 2 | 3 2 3 5 6 . 5 |

热 血 洒 在 车 轮 下

6 1 5 4 3 - | 3 5 2 3 | 5 . 6 1 7 6 |

祖 国 大 地 起 歌

5 . 1 6 5 3 2 | 5 - ( 5 1 | 3 . 5 7 2 6 - |

声

(领白) 欧 阳 海 同 志

1 2 6 5 5 3 - | 1 . 2 1 6 5 3 . 5 |

牺牲了。他 与我们永别了。            不!

1 1 1 3 5 6 1 5 6 1 | 6 . 1 6 5 |

欧阳海 同 志 没 有 死! 他 永 远

2 . 5 3 2 | 1 2 3 5 2 1 6 1 | 5 . 5 6 5 6 1 |

活 在 我 们 每 个 人 的 心 里。 听! 到 处 飞 扬

5 - 5 6 5 | 5 6 1 2 6 5 3 | 2 3 5 6 3 2 1 |

他 的 赞 歌 到 处 传 颂 着 他 的 英 雄 事 绩。

5 6 3 5 6 1 5 | 3 . 5 7 2 6 - |

他 的 品 德。 永 垂 不 朽。 他 的 精 神。 万 古 千 秋!

1 . 2 6 5 5 3 - ) | 3 . 5 7 2 6 - |

(合唱) 衡 山 上

1̣. 2̣ 6 5 <sup>5</sup> 3 ~ | 1̣ 1̣ 6 5 5 3 2̣ |

一 赤 松 形 形 松 树

3̣. 1̣ 6 5 6 1̣ 5 ~ | 1̣ 5 6 1̣ - - -

入 云 空 根 儿 深

0 0 1̣ 6 5 5 3

根 儿 深

1̣ 5 6 - - | 1̣ 5 5 5 3 5 6

干 儿 硬

千 枝 万

3̣ 3̣. 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6 1̣ 2̣

干 儿 硬 千 枝 万

1̣. 2̣ 3̣ 1̣ 6 5 6 | 5̣. ( 6 5 3 5 )

叶 映 日 红

3̣. 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ | 3̣. ( 2̣ 1̣ 5̣ 3̣ )

叶 映 日 红

3̣ 5̣ 1̣ 3̣ 5̣ 6 7 2̣ 5̣ | 1̣ 1̣ 6 5̣ 3̣ 5̣ 1̣

狂风 风雨 色 不 变 顶 天 立 地

5̣ 5̣ 4̣ 3̣ 6 3̣ 5̣

顶 天 立 地

( 0 0 ) 3̣. 1̣ 6 5 6 1̣ 5̣. 6 | 1̣ 2̣ 6 5 4 5̣

× × 永 朝 东!

6 5 6 1 | 5 3 5 6 1 - ||

表演时，重在情绪的表现和深刻的刻划欧阳海奋不顾身的内在感情。动作不多，只有在五十米、四十米……时身体颤动腿部稍叉开。右手伸向前方。转脸回身与合唱队和乐队交流，推马时，双肩向前倾。双手协助顶住马臀虚拟象征的将马推出铁道。但要显得紧张、激动，一步紧似一步，扣住观众的心弦。